

Historia literaria / Historia de la literatura

Leonardo Romero Tobar
(editor)

Prensas Universitarias de Zaragoza

HISTORIA LITERARIA / HISTORIA DE LA LITERATURA



This page intentionally left blank



HISTORIA LITERARIA / HISTORIA DE LA LITERATURA

Leonardo Romero Tobar
(editor)


Prensas Universitarias de Zaragoza



FICHA CATALOGRÁFICA

HISTORIA literaria : historia de la literatura / Leonardo Romero Tobar (editor). — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004
472 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 47)

ISBN 84-7733-710-1
1. Literatura–Historiografía. I. Romero Tobar, Leonardo. II. Prensas Universitarias de Zaragoza. III. Título. IV. Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 47
82:930

1.ª edición, 2004

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 47
Directora de la colección: Rosa Pellicer Domingo





Editado por Prensas Universitarias de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas
C/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España
Imprime: Sdad. Coop. de Artes Gráficas Librería General
D.L.: Z-2134-2004

LIMINAR

Leonardo Romero Tobar

La sombra alargada de la Poética de Aristóteles ha sostenido durante muchos siglos la tajante separación de historia y poesía, caracterizadas ambas como dos formas de escritura opuestas por el vértice, habida cuenta de su diverso estatuto epistemológico. La cultura de la modernidad aproximó ambas nociones para producir un tipo de actividad intelectual en el que la poesía se incorporaba a la carpeta de trabajo de la historia. El discurso crítico de ilustrados y románticos fue constituyendo la «Historia literaria» o «Historia de la literatura», dos denominaciones para una práctica crítica que se ha extendido ferazmente a partir del siglo XVIII. Desde entonces, tanto en el espacio de los poderes institucionales como en el territorio libre de la creación y la crítica, ha corrido una caudalosa corriente en la que las recuperaciones de textos, su análisis crítico y las construcciones teóricas se han cobijado bajo alguno de estos dos rótulos. En 1977 Gérard Delfau y Anne Roche publicaban un libro titulado *Histoire/Littérature* del que el título de éste es lejanamente tributario, y no tanto por empleo del signo «/» sino porque en ambos volúmenes se ponen en relación dialéctica las dos nociones de *historia* y *literatura*.

La «Historia literaria», a pesar de la contundente magnitud de sus aportaciones bibliográficas y de la afincada instalación de sus usuarios en las instituciones que administran la comunicación cultural, es una disciplina humanística que ha vivido en permanente estado de re-elaboración. «La Historia literaria, toda problemas» es el título de mi contribución a este libro y, también, todo problemas, desde sus inicios hasta el momento actual. De modo y manera que los filólogos y los críticos más exigentes en



la fundamentación de esta actividad intelectual no han podido evitar la pregunta por la naturaleza de una peculiar disciplina en la que confluyen las circunstancias inmediatas del *aquí* y el *ahora* y el significado *universal* que traspasa el tiempo y el espacio de una coyuntura.

En los estudios hispánicos no había sido muy frecuente ni muy extensa la reflexión sobre los problemas implicados en la teoría y la práctica de la «Historia literaria»; pero de un tiempo a esta parte comparatistas e hispanistas alertados han hecho materia de sus cavilaciones este complejo universo; los nombres y aportaciones de los autores más significados en esta preocupación son los testimonios de autoridad más frecuentados en las páginas que siguen.

No creo que pueda considerarse azarosa coincidencia temporal el que en un mismo año (2003) se hayan convocado en España tres reuniones dedicadas a reflexionar sobre la «Historia literaria»: el III Simposio de ASETEL en la Universidad de Valencia pilotado por Miguel Ángel Garrido y Manuel Asensi («Teoría de la Literatura e Historia Literaria», 30 y 31 de enero), el Coloquio en la Casa de Velázquez organizado por François Lopez y Nadine Ly («Pensar la Literatura española», 2-4 de junio) y el Seminario de la Universidad de Zaragoza («La Historia Literaria, teoría y práctica», 10 y 11 de abril) al que corresponden los trabajos editados en este libro. Las tres reuniones, además, se interesaron en los problemas que son también abordados en estudios aparecidos recientemente en colecciones especializadas de estudios historiográficos (singularmente los editados en colecciones de Pons, Urgoiti, Institución Fernando el Católico y de otras casas editoras).

La reunión celebrada en Zaragoza no era, afortunadamente, un eco en el vacío, ya que, además de responder a las necesidades metodológicas sentidas por el grupo de investigación que dirijo y que elabora un «corpus de terminología técnica empleada en historiografía literaria», coincide con las inquietudes de expertos en otros campos de los estudios humanísticos como son la lexicografía, la teoría literaria, la teoría histórica y el comparatismo. A la reunión zaragozana fueron convocados estudiosos que se han caracterizado por su interés en los problemas implicados en el gran debate de la teoría y la práctica de la «Historia literaria»; la respuesta no pudo ser más entusiasta. Aunque no todos los expertos convocados pudieron asistir, el resultado de aquellas jornadas fue tan estimulante que la propuesta unánime de los asis-



tentes fue que se hicieran públicas las comunicaciones leídas. El conjunto de casi todas forma el libro que el lector tiene entre las manos.

En él se ha seguido el criterio de orden que presidió la organización de las jornadas. Una primera sección está dedicada a los problemas de naturaleza teórica que plantean las relaciones entre Historia y Literatura en sus perspectivas diacrónica y sincrónica. En la segunda sección podrá encontrar el lector síntesis de primera mano en que se persigue la constitución de nociones historiográficas imprescindibles como son las de «Literatura medieval», «Clasicidad», «Edad de Oro» o «Literatura nacional». La parte tercera y más extensa del volumen está dedicada a las aportaciones analíticas en que se hace anatomía de las prácticas institucionales aplicadas a los presupuestos de la «Historia literaria» en la escuela y en el mundo editorial, es decir, que se hace una revisión crítica de manuales y antologías que han marcado época en la Historia de la Historia de la literatura española.

Los trabajos reunidos constituyen una compacta masa de información descriptiva sobre la «Historia literaria» —especialmente, la española— tal como el lector podrá comprobar solamente en el rico repertorio de entradas del apéndice bibliográfico, donde se han unificado las referencias contenidas en cada trabajo para mayor comodidad en la consulta. Entiéndase que el índice cumulativo de «referencias bibliográficas» se ciñe a las citadas por los autores de este libro y que en él se ha procurado excluir la información bibliográfica que no se refiere directa o indirectamente a los planteamientos teóricos e históricos que se efectúan en este libro; las referencias sobre otras cuestiones van señaladas sólo en la correspondiente nota a pie de página de los trabajos específicos. Como quiera que sea, la acogida que deparen los lectores a este libro situará en un terreno de más amplia discusión las muchas sugerencias y propuestas que aquí se formulan y que, de una forma tan sistemática y actualizada, no se habían ofrecido hasta ahora en otro libro escrito en español.

La reunión de Zaragoza y este libro no hubieran sido posibles sin el entusiasmo del equipo de investigación que encabezo[1] y sin la activa par-

---

1 El equipo de investigación, que se constituyó en 2000, está formado por los profesores de la Universidad de Zaragoza Jesús Rubio, Ángeles Ezama, Enrique Serrano, Antonio Pérez Lasheras, Daniel Mesa y, en su momento, el recordado Gonzalo Corona; también son miembros del grupo los profesores Rafael Alarcón (de la Universidad de Jaén),



ticipación de los expertos y amigos que respondieron a la convocatoria, a los que es obligado añadir los nombres de Pedro Álvarez de Miranda y Franz Baasner. La ayuda especial del Ministerio de Ciencia y Tecnología, la hospitalidad de la Facultad de Filosofía y Letras y la capacidad editorial de Prensas Universitarias de Zaragoza son otros estímulos que han hecho posible la reunión y el libro.[2]

Zaragoza, septiembre, 2003

Pilar Vega y Fermín de los Reyes (de la Universidad Complutense); los becarios de investigación Marta Marina Bedia, Soraya Sádaba y Antonio Martín Ezpeleta contribuyen eficazmente a los trabajos del grupo. El último ha cuidado la impresión de este volumen.

2 El proyecto de investigación aludido está siendo financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (n.º de referencia: BFF2002-03401).

I.
PROBLEMAS TEÓRICOS



This page intentionally left blank



HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD EN LA HISTORIA LITERARIA

Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)

El cisma que se ha producido durante las últimas décadas en las disciplinas humanísticas entre los dominios europeo y norteamericano ha abierto nuevas posibilidades a ciertos temas, entre ellos el de los métodos para la historia literaria. Un nuevo horizonte ha sido esbozado en Norteamérica: el de la nueva historia literaria. Y una nueva confrontación recorre hoy los estudios literarios en el dominio anglosajón: la confrontación entre partidarios de la vieja y de la nueva historia literaria. Europa ha permanecido hasta ahora, salvo excepciones, al margen de esa querella, aletargada en las viejas posiciones que los renovadores del otro lado del Atlántico consideran dogmáticas, no sin cierta razón. Nuevos problemas, más profundos y más sugerentes que los que contemplaba la vieja concepción de la historia literaria, emergen ahora y, aunque las soluciones que propugnan los renovadores no siempre merecen ese nombre, nuevos debates son posibles y un nuevo escenario conceptual se impone ahora, dejando obsoletos los viejos debates, languidecientes desde hace bastante tiempo.

De ese cúmulo de problemas voy a elegir dos que me parecen especialmente significativos del alcance de la actual encrucijada en que se encuentran los estudios literarios. Se trata de los debates que rodean las dos dimensiones en las que tiende a agotarse el sentido de la interpretación histórica: la dimensión horizontal de la actualidad, que muchos llaman hoy *cultura*, y la dimensión vertical de la posteridad, a la que suele aludirse como *genealogía* desde Nietzsche. Como veremos, la tendencia hege-



mónica de la historia literaria ha sido la de tratar de exprimir el sentido histórico de los fenómenos literarios dentro de los límites de su época, de su actualidad o de su dimensión horizontal; y sólo en un segundo plano se ha planteado la historia literaria explorar las posibilidades de interpretación histórica más allá de la contemporaneidad, esto es, en la dimensión vertical de la posteridad, a la vista de las limitaciones que encierra la dimensión horizontal.

Como es fácil suponer, no tiene mucho sentido abordar tales cuestiones por separado, pues es claro que una conduce a la otra. Incluso notables pensadores, como Gadamer, han llegado a plantear que no podía haber incompatibilidad entre ambas dimensiones del hecho histórico. Pero la dinámica de la historia literaria demuestra que sí la hay, y no sirve de mucho oponer estados ideales (como es el caso del historicismo de Gadamer) cuando los hechos se empeñan en contradecirlos. Otros, como Bajtín y Elias, han sido más sensibles a la disparidad que suele acompañar la interpretación de los hechos históricos, más todavía si se trata de acontecimientos estéticos.

En la práctica más común de la historia literaria, nueva o vieja, muchas de las intervenciones se han limitado a considerar la dimensión horizontal, como si fuera una cuestión autónoma, sin otras conexiones o consecuencias. Pero el hecho de abordar conjuntamente ambos problemas tampoco es una garantía en sí mismo, pues encontraremos actitudes muy distintas ante la conjunción de ambas coordenadas, como vamos a ver a continuación.

Actualidad y cultura

La tendencia a interpretar la obra literaria en el espíritu de su tiempo ha sido tenida como natural durante los dos siglos de existencia que cuenta la historia literaria. Esa naturalidad se funda en argumentos dignos de consideración, aunque insuficientes y manifiestamente mejorables. El primero de esos argumentos es el carácter documental que se atribuye a la obra literaria. Debido al carácter subordinado que se ha atribuido a la historia literaria respecto a la «historia en general» por los mismos filólogos, está muy extendida la concepción de la obra como documento. Ya René Wellek advirtió a mediados de siglo XX que había dos grandes concepcio-



nes de la obra literaria, la de los que veían la obra como *documento* y la de los que la veían como *monumento*. La primera apuntaba al culturalismo, la segunda al esteticismo. La primera llevaba a la disolución de la historia literaria en la historia de la cultura, lo que hemos visto medio siglo después que sucede en los estudios culturales. La segunda exigía un desarrollo de la historia literaria fundado en la estética y es una tarea que todavía está sin culminar.[1] De momento, tendremos que conformarnos con apuntar que la tendencia a explicar los fenómenos literarios en el seno de su actualidad se apoya en la concepción documentalista de la obra literaria.[2]

El gran argumento del culturalismo para encerrar la interpretación en los límites de la actualidad ha sido el papel que la historia literaria reserva al autor. Para el historiador de la literatura el autor es la gran autoridad. Las observaciones del historiador no pueden contravenir las opiniones, criterios o formulaciones mantenidos por el autor. Tras este principio se esconde otro principio de mayor alcance: los postulados de la historia literaria no pueden contravenir los de la historia en general, sobre esto volveremos luego. Las ideas del autor se consideran la trama arquitectónica del taller de la creación y, por tanto, se les supone un papel decisivo en la formación de dicha obra. En su versión más ingenua esta atribución conlleva la *falacia intencional*.[3] Pero incluso en las versiones no intencionales se pueden apreciar las consecuencias mutiladoras de este planteamiento. El autor es un prisionero de su época, de su actualidad. Comprende y valora

---

1 Un comité del MLA del que formó parte Wellek presentó estas ideas en una declaración acerca de la situación de las diversas áreas de la filología (*Modern Language Association of America. Commitee on Research Activities*, 1952). Wellek se encargó de redactar la sección de historia literaria para el comité, tal como se informa en nota en dicha declaración.

2 Sobre la distinción entre documento y monumento se hizo un curioso lío Foucault en *La arqueología del saber*. «Digamos [...] que la historia en su forma tradicional se dedicaba a "memorizar" los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar a esos rastros que por sí mismos no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos» (1972: 10-1).

3 Suele entenderse por falacia intencional la tendencia de la crítica histórica más superficial a determinar la intencionalidad del autor en las obras literarias o artísticas. Los juicios de intenciones son siempre un material inadecuado para la actividad cultural. En el caso de la historia literaria son indemostrables y se fundan en la posibilidad inexistente de que el crítico se traslade al *hinc et nunc* del autor. La intencionalidad, además, ocupa el lugar que debe tener la dimensión estética de la obra.

aquello que le resulta próximo, familiar. Le resulta muy fácil desacreditar opiniones ajenas acerca de su obra. Y lo hace, con razón o sin ella, cuando no entiende tales opiniones. Limitar el horizonte de la interpretación al horizonte del autor conlleva el enclaustramiento del sentido de la obra en el dominio del espíritu de la época.[4] Un segundo argumento tiene que ver con las expectativas de la interpretación. La creencia de que para comprender una obra de otra época o de otra cultura es imprescindible trasladarse a esa época o cultura y tratar de ver el mundo con los ojos de esa cultura es un dogma que se tiene por principio del sentido común. Ésta fue una idea defendida por Schleiermacher. El corolario de este principio es que una obra puede y debe comprenderse enteramente en su entorno cultural y sólo en ese entorno. Introducir puntos de vista extraños en su comprensión sería modernizarla, distorsionarla, corromperla. Y a menudo así es. Pero encerrarse en el entorno cultural de la obra sólo puede llevar a la paráfrasis o, como ocurre con frecuencia, al paratexto erudito.[5] Una obra sólo puede ser comprendida e interpretada en términos enriquecedores desde un punto de vista ajeno a su propio entorno cultural. Esto significa que la interpretación de la obra debe partir de la comprensión de los límites históricos desde una perspectiva superior, la perspectiva que da la caducidad de esos límites, sin olvidar que esos límites fueron productivos en el pasado. Naturalmente, ese extrañamiento no puede ser la excusa para la mera actualización, la transposición de la obra a la actualidad.[6] Un tercer

---

4 El fenómeno de la limitación de la comprensión del autor es el origen de la crítica literaria. Uno de los primeros testimonios de la crítica se encuentra en la «Apología de Sócrates», la primera obra de Platón. Allí Sócrates se escandaliza de la limitación de los saberes. Y, a propósito de los poetas, asegura que él mismo, que es un espíritu prosaico, es capaz de explicar mejor que los mismos poetas sus poemas. Ellos saben componer poesía por inspiración, no tienen un saber dialéctico («Apología 22» [1981]). La crítica moderna, llevada por el individualismo, le ha dado tanto relieve al autor que retrocede hasta negar el punto de partida mismo de la crítica: la duda sobre la autoridad del autor.

5 Me refiero al llamado aparato crítico de las ediciones modernas, las notas sabias y las variantes textuales. Se trata de un material anexo a la obra, que trata de garantizar su conservación y su comprensión en el mismo horizonte supuesto de la coetaneidad de la obra. Esta actividad se funda en la necesidad de encontrar el sentido literal de la obra, necesidad real, pero no meta última de la investigación literaria. Como sabían ya los antiguos, además del sentido literal hay otros niveles superiores de comprensión: el alegórico, el tropológico y, sobre todo, el anagógico.

6 El nuevo historicismo anglosajón se ha lanzado sin tapujos a actualizar la interpretación de los clásicos aplicándoles los criterios que se suele aplicar a los vivos, con la excusa de acceder por nuevos caminos a nuestra propia imagen. No repara en que hoy es



argumento favorable a la interpretación de los coetáneos viene a decir que la historia literaria no puede contradecir las observaciones y los resultados del estudio de la historia en general. Y la historia en general es una elaboración que encadena imágenes de momentos, de ámbitos de actualidad, en los que la política tiene un papel prioritario y las instancias ética y estética suelen disolverse en lo irrelevante.

Sin duda pueden ofrecerse otros criterios fundadores de la hegemonía de la actualidad y del espíritu de la época en los estudios literarios. De momento nos sirven éstos. Con ellos podemos intentar comprender el debate que ha originado la interpretación horizontal. Ese debate busca establecer los puentes, los vínculos que se establecen en el panorama de la actualidad entre los acontecimientos literarios y los acontecimientos de la historia en general. Desde el siglo XIX ha preocupado a los historiadores de la literatura la presentación adecuada de los fenómenos literarios, y esto exige establecer qué tipo de entorno hay que describir. El marxismo más zafio proponía un entorno político-económico. El positivismo más superficial proponía entornos elaborados a partir de hechos de las casas reales y de la vida de los estados o también a partir de una lucha aparente de tendencias literarias, caracterizadas con rasgos estilísticos muy superficiales (como es el caso de la confrontación entre conceptismo y culteranismo en la filología española, por poner un ejemplo). Durante mucho tiempo ese fue el debate. Desde hace algunas décadas se encontró una solución a ese choque de perspectivas: la cultura. Las distintas filologías nacionales se han puesto a buscar esa instancia mediadora. Se señaló la necesidad de desarrollar la historia de las ideas, historias del pensamiento, e incluso historias de las mentalidades, esto es, una instancia ideológica en la que situar la creación literaria. El concepto de cultura ha conseguido imponerse porque ofrece algunas ventajas; en especial, porque este término conlleva la apelación a una esfera relativamente autónoma de la vida común, algo que no garantizan otros conceptos.[7] El debate ahora se centra en el grado de auto-

---

fácil despreciar las limitaciones del pasado sin tener en cuenta la productividad histórica que tuvieron. Esa productividad ha de ser comprendida en el nivel político, pero también, y especialmente, en el nivel estético, como expresión de los caminos de la humanidad para afrontar los escollos de la trayectoria existencial del espíritu, los caminos para construir un diálogo entre los que deben ser parte del gran diálogo.

7 El concepto de cultura ha tenido versiones muy distintas. O. Spengler entendía la cultura como un ciclo, esto es, como un desarrollo diacrónico cerrado. En la actualidad es



nomía de la esfera de la cultura respecto a otras abstracciones como la vida cotidiana o el poder. Para los teóricos más formalistas la autonomía de la cultura respecto al mundo de los vivos es muy grande. Para las posiciones materialistas la cultura está determinada por el poder. En el caso del nuevo historicismo norteamericano el escenario de este debate se ha recluido en la concepción del poder. En un primer momento, Greenblatt y sus seguidores pretendieron superar la antinomia entre cultura y política gracias a la concepción foucaultiana del poder como un fluido, un sistema de flujos que transmite la energía social por diversos campos de la vida cultural —en especial, irradia en el teatro energías que pueden apreciarse en dominios políticos—. Esta posición es una solución válida en la medida en que pretende interpretar la obra en el marco de su actualidad y hace depender su sentido de la energía social que absorbe y vehicula. Ese enclaustramiento en la actualidad conlleva una descarga de la dimensión trascendente de la obra literaria, su carácter monumental. Esa descarga permite a Greenblatt, por ejemplo, presentar a Shakespeare, incluso en *Lear*, como una muestra más de contención ante la subversión (1998*b*: 89-128).

Naturalmente, cabe considerar ese enclaustramiento como el resultado de dos fenómenos diferenciados pero complementarios. El primero es una tendencia general del historicismo a refugiarse en lo actual, a perder de vista el peso del pasado y la gran evolución, al tiempo que se interesa por la historización del presente. Norbert Elias solía explicar esta tendencia a sustraerse del pasado con una imagen fabulística. Pensemos el tiempo como una gran escalera de caracol. Grupos de personas suben por esa escalera cuasieterna. Al ascender, la oscuridad hace desaparecer los tramos ya transitados, de manera que el grupo que sube sólo tiene conciencia de los últimos tramos. Una muestra de esa tendencia a historiar el presente es el debate actual sobre la posmodernidad. Periodismo e historia se confunden en la tendencia a comprender el presente como historia.

El segundo aspecto es la adaptación del historicismo al individualismo y, en especial, a la forma de relativismo radical que reviste hoy el individualismo. Los fundadores del *Historismus* creyeron ver en él un antídoto para el individualismo y un dique de contención para la historia

---

muy común una acepción de cultura sincrónica, el entorno inmediato y, por tanto, actual. En tal sentido, cultura es un término que expresa la época como unidad de sentido, como totalidad, según el lenguaje de Dilthey.



pragmática, esto es, para el uso de la historia como recurso argumental al servicio de los intereses de una causa determinada. Esta actitud —que podemos encontrar en Ranke, entre otros— no valoró suficientemente el alcance del individualismo, que ha sido capaz de moldear los límites de la disciplina para hacerla compatible con el horizonte cultural del individualismo. En otras palabras, el individualismo sólo permite una forma de historicismo, una forma acumulativa (los datos) incompatible con la interpretación evaluadora, a no ser que esa interpretación sea inocua —acrítica— con la esencia del individualismo. El corolario de esa individualización es la disolución de la dimensión estética de la literatura. Sobre este asunto volveremos más adelante.

Genealogía y verticalidad

Si las escuelas del historicismo y de la crítica que han intentado comprender la historia encerrada en los límites de la actualidad han sido muchas y su influencia muy notable en todas las filologías, en cambio, quienes han planteado la necesidad de una comprensión de la historia desde el punto de la posteridad, esto es, de superar los límites de la actualidad a la hora de interpretar el sentido de la obra literaria, han sido pocos y sus voces han quedado lo suficientemente aisladas como para que la influencia de este tipo de posiciones haya quedado reducida a la mínima expresión. Antes de 1950 la cuestión de la gran evolución apenas se plantea en la historia literaria. Los historiadores están entregados a su tarea de reconstruir la época o, al menos, su espíritu. Los que van más allá de esta tarea recurren a perspectivas teóricas o filosóficas.[8] Quizá los primeros intentos serios fueran el de Auerbach, que interpreta la verticalidad estética como cumplimiento de una *figura*[9] y el de Highet, acerca de la continuidad de la «tradición clásica».[10] Junto a ellos repasaremos los aportes de

8 Es el caso de W. Benjamin que, en su introducción a *El origen del drama barroco alemán* escribe: «La idea [...] constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura» (1990: 21).

9 De esta cuestión genealógica se ha ocupado Hayden White. En un artículo todavía reciente (1996), White ha analizado la concepción de la historia literaria de E. Auerbach. Y su objetivo ha sido subrayar el aspecto genealógico de lo que denomina la «causalidad *figural*» y que interpreta el problema de la verticalidad estética como cumplimiento de una *figura*. La relevancia de este artículo de White consiste en señalar esa virtualidad de



otros pensadores como Bajtín, Elias, Foucault y Gadamer. Y, desde el campo de los estudios literarios, René Wellek, primero, y Alastair Fowler y Lee Patterson, después, también han hecho observaciones de interés.

Pero antes de entrar a exponer las propuestas de estos pensadores conviene que nos detengamos para considerar una escuela de historia literaria que se sitúa más allá del viejo modelo historicista que nos es familiar. Se trata de la *Formgeschichte*. Esta escuela de estudios bíblicos ha acaparado la atención de los estudiosos de la *masora* en el siglo XX, a pesar de que no se ha generalizado ni profundizado en lo esencial de sus resultados. Hay que señalar que el método del historicismo literario moderno sobre el que se han construido las filologías clásica y nacionales fue moldeado en primer lugar en los estudios bíblicos. Tras sucesivas versiones, ese método y sus conclusiones (que conocieron sus primeros desarrollos significativos en el siglo XVIII) se suelen identificar con el nombre del gran biblista del siglo XIX Wellhausen, aunque se le suele llamar también método histórico-crítico. Pero a principios del siglo XX Hermann Gunkel, primero, y Rudolf Bultmann, después, propusieron una alternativa para salir del *impasse* al que conducía el método histórico-crítico. Esa alternativa es la *Formgeschichte*. En pocas palabras, este nuevo método supone una ruptura con el método anterior, que pretendía encontrar una nueva autoría cada vez que aparecía una contradicción en el texto. Con este principio Wellhausen encontró cinco autores para los *documentos* que compondrían el Pentateuco. Es la llamada *hipótesis documentaria* (la hipótesis de los cinco autores: Yavista, Elohista, Sacerdotal, Deuteronomista y el Redactor final). Pero la erudición bíblica siguió observando nuevos contrastes y postulando nuevos autores o distinciones entre los autores de los documentos básicos. El giro iniciado por Gunkel rompe con la concepción documental de la obra y parte de la observación de que hubo una tradición oral y, después, una reformulación escrita de esa tradición. El paso siguiente es comprender que la escritura no ha podido borrar los signos que permiten reconocer los géneros orales tradicionales

---

la historia literaria, la genealógica o vertical, y en mostrar la gran aportación de Auerbach en este dominio.

10 El giro escéptico de la investigación anglosajona en los últimos treinta años ha velado prematuramente el monumental estudio de Gilbert Highet (1949), por poner el acento en la continuidad y no en conceptos más agradables al espíritu actual como discontinuidad, ruptura o, simplemente, salto histórico.



que están velados por la redacción posterior. Y, para ello, Gunkel se dedicó a desarrollar una teoría de los géneros tradicionales. Todo esto significa que la lógica historicista decimonónica, basada en la autoría individual documentaria, deja paso a un método a la vez histórico —en el sentido de que pretende comprender una gran evolución y traslación cultural— y estético —basado en la dinámica de los géneros literarios y de su *Sitz im Leben* o entorno vital, y en su encuadramiento en la historia de la literatura universal—. Pero, como he dicho más arriba, el sentido de la revolución gunkeliana no ha sido comprendido y su método permanece reducido a los estudios bíblicos, como si sólo fuera una respuesta a la excepcionalidad masorética.

El debate sobre la historia literaria no ha tenido en cuenta este hecho. Incluso se da la paradoja de que uno de sus más profundos investigadores, René Wellek se vio frenado en su búsqueda al no encontrar una muestra práctica de investigación histórica renovada. Vayamos con él.

Quizás haya sido Wellek quien haya abordado más decididamente el problema de la historia literaria. De la serie de escritos que dedicó al tema se derivan lecciones trascendentales, que han de ser retomadas de inmediato. Y, sin embargo, ni siquiera el propio Wellek parece consciente de sus avances y se deja llevar, al final de sus días, por un sentimiento de fracaso. Esa desesperanza es el producto de una situación contradictoria. Wellek alcanzó un diagnóstico profundo y certero de los problemas de la historia literaria, el mejor diagnóstico conocido hasta hoy. Pero no fue capaz de ofrecer una muestra de cómo debería ser la nueva historia literaria. Vayamos, en primer lugar, a sus aportes.

La idea central de Wellek sobre lo que debería ser una nueva historia literaria quedó formulada en la declaración del comité de la MLA, publicada en PMLA de octubre de 1952: «concebir la teoría literaria como una historia literaria universal». Esto significa que la explicación de las leyes y tendencias que rigen la imaginación literaria y el discurso literario sólo puede asumir la forma de una historia literaria universal. Y, al contrario, que la historia literaria universal no puede concebirse como una cronología o como apéndice de otra historia (política, social o lingüística) sino como exposición de las leyes y tendencias que han regido la gran evolución literaria y de los valores que expresa.

Este principio, cuidadosa y sucintamente apoyado en una interpretación de las derivas de la historia literaria, convierte en pura obsolescencia la división entre historia literaria y teoría o crítica literaria que, hasta 1950 y mucho tiempo después, ha permanecido incuestionada. El fundamento de esta idea wellekiana de teoría como historia literaria es su observación del reduccionismo que opera la era moderna respecto al objeto literario, al que concibe como *documento* (muchas veces como *texto*). Wellek le opone el concepto de la obra como *monumento,* esto es, entiende que la historia estética no sigue los mismo caminos que la historia social o política. El documento, en cambio, es la unidad básica de esa historia social o política y la historia literaria moderna ha sido, de una forma u otra, la reducción de la literatura a un episodio más de esa historia «en general».

Ésta es, de forma muy sintética, la aportación de Wellek al problema de la historia literaria. Pero, para hacernos una idea más justa, habremos de ver la dimensión negativa de su aproximación. Wellek no sólo fue un escéptico respecto a las propuestas que llegó a conocer de una nueva historia literaria. «La nueva historia literaria promete solamente un regreso a la vieja [...] entendida de una manera menos atomizada [...] pero, con todo, vieja», escribía en 1973. La razón de ese escepticismo es doble. Por un lado, veía que las reflexiones que apuntaban a un nuevo historicismo no aportaban nada nuevo (eso dice de los números dedicados a este debate por la revista *New Literary History*). Y, en segundo lugar, él mismo se ve incapaz de ofrecer una muestra de esa nueva historia literaria. Su confesión a este respecto no puede ser más explícita: «Yo mismo he fracasado con la *Historia de la crítica moderna* al intentar construir un esquema convincente de desarrollo [...] No hay ni progreso, ni desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Eso viene a ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria» (1983: 260). Y no le falta razón. Su *Historia de la crítica moderna* es una historia de documentos, porque no puede ser otra cosa —es una historia de ideólogos—, pero una historia literaria sí puede ser de otra forma.[11]

11 Dos aspectos del pensamiento de Wellek deben ser también destacados: su concepto de la evolución que conlleva la crítica del papel que juega la cronología en la vieja historia literaria y su defensa de la relevancia del valor en el hecho literario.



Erich Auerbach debatió sobre el método de la historia literaria con Wellek. Ambos fueron colegas durante unos años en la Universidad de Yale (hasta la muerte de Auerbach, en 1957). De ese debate tenemos apenas una mención en el artículo de Wellek «Teoría literaria, crítica e historia», no muy entusiasta con las ideas de Auerbach. Wellek se fijó en lo que Auerbach llamaba «relativismo histórico», con escasa precisión, para abordar un debate que ninguno de los dos supo resolver. Pero lo fundamental del pensamiento de Auerbach no es que hiciera alguna concesión al relativismo sino su propuesta de una «filología histórico-sintética que pretende mostrar el destino espiritual de una entidad como Europa» (1966: 21) y su reivindicación de una «conciencia viva de conjunto» frente a la inexorable tendencia a la especialización de los estudios históricos y de las disciplinas humanísticas. Esta propuesta como modelo de la historia literaria es irreprochable (salvo por el matiz de sustituir Europa por Occidente). Y le cabe a Auerbach el honor de habernos dado una muestra aunque sea «imperfecta, pero insustituible como modelo», como él mismo dice de la teoría histórica de Vico.

Éste es el mérito de Auerbach. Sus limitaciones consisten en una tendencia al reduccionismo filológico, a la estilística y a la fusión de la historia en general con la estética (siguiendo el modelo de Vico, que funda la verticalidad del espíritu de la humanidad). Ambas limitaciones pueden sintetizarse en una sola: ignorar la autonomía relativa de la estética respecto a la historia política y social.

Pese a advertir sobre la imperfección del modelo de Vico, Auerbach está lejos de un diagnóstico feliz acerca de los males de dicho modelo. Le parece simplista, pero no critica su concepción mecánica y cerrada de los ciclos históricos. El mismo Auerbach emplea la expresión «un suceso dialéctico-dramático, tal como lo ha propuesto Vico» (1966: 17) para definir su idea del modelo de historia literaria. Tampoco critica el unitarismo histórico que le lleva a suponer que la estética literaria no se funda en leyes o *categorías de ordenación* sino en el flujo del espíritu de la historia en general. Sin embargo, su tarea no consiste en iluminar los «textos» a la luz de la historia en general sino en indagar acerca del principio de los tres niveles de estilo en la literatura misma. Y no parece que llegara a tener una idea muy clara de la naturaleza estética de ese principio. Quedó como un postulado retórico de la estilística. Tampoco cuestionó la idea viqueana de la unidad de las épocas, pese a que en *Mimesis* se plantea el problema del rea-



lismo cristiano como una ruptura del realismo cómico antiguo. Recuérdese que Auerbach apela a la intervención divina en la historia para explicar la irrupción del realismo mil ochocientos años antes de su entrada regular en la era moderna.

El resultado de estas lagunas críticas es que el modelo de filología histórico-sintética que ilumine el destino intelectual de Occidente es todavía muy limitado, aunque representa un gran paso adelante: constituye la primera propuesta de una imagen panorámica de la literatura occidental, una imagen tan imperfecta como necesaria.

Otro aspecto de este debate que nos enseñó Wellek nos ayuda a distinguir entre los que subordinan la historia literaria a la historia en general y los que tratan de elaborar una historia literaria inmanente, esto es, estética. El nuevo historicismo norteamericano ha partido de las lecciones de Foucault, que ni se ha preocupado por la historia literaria de modo preferente ni ha observado la distinción entre las historias estéticas —las de la literatura y del arte— y las historias sociales.

El caso de Foucault resulta revelador de cómo funcionan las corrientes profundas de la historia literaria. De su amplia obra el nuevo historicismo tomó los aspectos más fácilmente asumibles por una concepción de la historia limitada a la actualidad —la circulación de la energía social...—. Pero hay otras facetas que podrían haberse elegido a la hora de intervenir en el dominio de los estudios literarios. Por ejemplo, el concepto foucaultiano —inspirado en Nietzsche— de la contrahistoria va más allá del círculo de la actualidad. La contrahistoria foucaultiana rechaza la aspiración de la historia a legitimar el poder. La contrahistoria nos recuerda la otra cara del poder, esto es, que el poder político no es fruto de la reconciliación ni está sancionado por un pacto originario. Su origen es la guerra, la usurpación del poder y el sometimiento a la injusticia. El relator de la contrahistoria no es un funcionario sino un rebelde que pretende denunciar las justificaciones teóricas del poder. Esta idea de la contrahistoria debería llevar directamente al encuentro de las tradiciones vinculadas a la risa, negadora de la cultura de la seriedad (que es la forma estética de la cultura del poder). Y esa cultura de la risa sólo puede ser comprendida

como manifestación de la verticalidad. De ahí la debilidad de los estudios literarios sobre la risa, que no aprecian en este fenómeno más que los aspectos superficiales, cuando no puramente mecánicos o psicológicos. Pero el relativismo ha impedido avanzar en ese sentido en la lectura de Foucault y ha alimentado otra concepción plana de la historia literaria.

En el marco de la historia literaria anglosajona Lee Patterson (1990) y Alastair Fowler (1991) han señalado la tendencia de la crítica a enclaustrarse en la actualidad. Patterson critica el concepto de *Zeitgeist* o espíritu del tiempo, con el que el historicismo ha tratado de comprender la época como una totalidad. Esta pretensión estaba viva en la obra de Dilthey, para quien una época representa una totalidad unitaria de sentido y la denomina «estructura del tiempo». La idea de totalidad ha atraído a los historiadores de la cultura. Permite componer imágenes homogéneas, incluso monolíticas, algo muy interesante para nacionalistas y todos aquellos que son capaces de sacar algún provecho de la homogenización (como es el caso de los «profesionales», que allanan así su campo de trabajo).

Fowler ha defendido la necesidad de distinguir entre la historia literaria y la historia en general. Los fenómenos literarios no se mueven por la misma lógica que los de la historia política. De ahí Fowler deduce que los fenómenos culturales tienen una capacidad de trascender que no se percibe en la historia política. Su conclusión es la existencia de dos historias: la cultural y la sociopolítica.

Los puntos de vista de Patterson y Fowler son de gran interés para avanzar hacia una comprensión de los procesos de la posteridad en la cultura, pero no dan pasos más concretos en esa tarea.

Desde una perspectiva histórica, Norbert Elias ha apuntado conclusiones interesantes para una nueva historia literaria. Elias concibe la crisis del historicismo como producto de su crecimiento. «Dada la multitud creciente de hechos concretos que, gracias al trabajo de muchos historiadores, han sido sacados a la luz sobre numerosos períodos del pasado, el estudio y la atención del historiador se limitan a períodos históricos relativamente breves. Y sólo en ellos puede un historiador pretender ser un especialista [...] Su ideal de conocimiento científico se expresa en una



visión del pasado que queda seccionado en períodos manejables, según el criterio marcado por la pauta del trabajo historiográfico. La historia del historiador [...] es una historia de corto alcance» (1989: 205). El resultado es «una síntesis de nivel inferior»: «no hay un cuadro de referencia único, global y comprobable, que vincule entre sí las diversas historias. La historiografía narrativa parece basarse, en estos y en otros casos, en la suposición explícita de que los diversos períodos de la historia humana en Oriente y Occidente, en el Sur y en el Norte pertenecen al mismo plano» (1989: 205). «La forma histórica de una representación del pasado carece de un cuadro de referencia unitario que posibilitaría determinar las diferencias de nivel de desarrollo de diversos períodos y las transformaciones de largo alcance dentro de un período, y realizar las comparaciones oportunas» (1989: 205-6). La conclusión de Elias es que la «historia narrativa» no es la única y definitiva forma de investigar el pasado. Los historiadores deben evitar la tentación de utilizar sus descripciones del pasado para participar en las luchas ideológicas de su época y, sobre todo, deben exigirse un más alto grado de distanciamiento. Ese distanciamiento debe permitir acceder a un nivel superior de síntesis, que no requiere el conocimiento de un gran número de hechos.[12] También debe prescindir ese distanciamiento de la teleología: no debe ser la expresión de los deseos de su autor de un mundo mejor (1989: 208).

Un paso más adelante se sitúa M. Bajtín al llevar el problema directamente al corazón de la historia literaria. Aunque concede importancia a la interpretación de la obra literaria en los límites de su actualidad, Bajtín cree que las grandes obras de la literatura no pueden reducirse a su propio tiempo, porque se construyen con materiales aportados por el folclore, que él suele llamar cultura popular, y que podemos identificar con la cultura y estética del mundo de las tradiciones, esto es, el largo período cultural que precede a la historia, a la escritura y al saber de las disciplinas. Bajtín expresa esta cuestión en estos términos: «toda obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a lo largo de los siglos, y en la época de su creación sólo se cosechan los frutos maduros del largo y complejo proceso de maduración» (1982: 349). Las grandes obras se carac-

---

12 Elias pone el ejemplo de los matemáticos babilonios, que debían recordar un gran número de casos concretos, mientras que a los griegos les bastaba con una sola fórmula, la pitagórica (1989: 207).

terizan por romper los límites de su tiempo y crecer en el *gran tiempo*, que les depara una vida más intensa y plena que en su actualidad (1982: 349). Bajtín recurre al caso de Shakespeare. «Ni Shakespeare mismo, ni sus contemporáneos conocieron al gran Shakespeare que conocemos ahora.» Y lo que le hace grande no son las distorsiones modernizadoras sino algo que está en sus obras pero que ni él mismo ni sus coetáneos pudieron percibir y apreciar en el contexto de la cultura de su época (1982: 349).

También Gadamer se ha ocupado de la antinomia entre la época y la continuidad histórica. Su actitud ante este problema resulta paradójica. Por un lado, sostiene la coherencia orgánica del proceso histórico en su doble dimensión: la antítesis entre la continuidad de la historia y el instante de la existencia, tal como suele plantearse, es un falso conflicto. Por otro, reconoce el aspecto problemático de la cuestión, pues la continuidad histórica «se cumple en forma de transmisión y tradición», y «la transmisión y la tradición no gozan de la inocencia de la vida orgánica» (1994: 143). Es decir, que, sin haber una contradicción esencial entre historia y presente se nos presenta un problema hermenéutico precisamente porque el conocimiento histórico es una actividad inteligente.

Al reproducir el esquema habitual en la fenomenología de la contradicción entre acontecer histórico y percepción mediante aspectos (la tradición y la transmisión), Gadamer conforma su idea de la historia como paradoja: la historia es «el elemento inextirpable de desorden humano en un todo ordenado» (1994: 138). Esta fórmula permite comprender que, bajo la paradoja fenomenológica, se esconde otra paradoja mayor, una doble paradoja que afecta a la vez a la filosofía de la historia y al método mismo del pensamiento de Gadamer. La proclamación de la continuidad histórica le hace sospechoso de la defensa de un plan divino secularizado, con final utópico. Aquí Gadamer prefiere poner el acento en la vivencia del individualismo, que él prefiere llamar «experiencia de nuestro destino». En la argumentación de este rechazo del progresismo providencial secularizado, Gadamer apela a la idea cristiana de la inescrutabilidad de los designios divinos y a la «finitud de la existencia humana, cuya previsión planificadora no puede inferir de la historia en curso un futuro necesario» (1994: 139).

El resultado de ese bucle teórico es la sumisión de la realidad de la historia a la *experiencia de nuestro destino* —que significa el reino de lo alea-



torio—, y esa experiencia no garantiza la continuidad, sino más bien la discontinuidad y el encuentro con la dimensión paradójica e inescrutable de la historia. No consiguió Gadamer penetrar en el corazón del problema de la historia. Su acercamiento no puede sobrepasar los límites del pensamiento de la paradoja.

Algunas conclusiones provisionales

¿Qué lección podemos extraer de este ramillete de actitudes ante la historia en su dimensión vertical? En primer lugar, debemos constatar que el avance en la comprensión de la gran evolución nos exige despegarnos del individualismo y de sus secuelas. Nos reclama un pensamiento superior al pensamiento que ha gobernado la Modernidad, a la vez antirrelativista y antidogmático. Las intervenciones esencialmente críticas con este problema de la historia —las de Elias y Bajtín— constituyen notables avances en esta dirección. En segundo lugar, y en el terreno del pensamiento literario, ese pensamiento crítico debe dar lugar a una historia estética (o, si se prefiere, a una estética histórica) que aporte el fundamento imprescindible para superar ese nivel de interpretación actual, la interpretación del autor y de su época, y que emancipe a la historia literaria —y a la historia del arte— de esa sumisión juvenil a la historia en general.

La perspectiva vertical de la historia literaria se funda, pues, en la constatación de que las obras hunden sus raíces en un pasado remoto. De su época pueden recibir aspectos importantes, pero no serían nada esos aspectos sin la conexión con un material que escapa de los límites de su propia cultura. La obra así concebida no es un documento de la época, sino un monumento que ha asimilado una larga serie estética, capaz de trascender fronteras culturales e idiomáticas y de recoger nuevos acentos y matices. Esa asimilación secular e, incluso, milenaria le aporta el carácter monumental de la gran literatura. La historia literaria debe aproximarse a la obra monumental desatando los lazos que la atan al espíritu de la época. Esto significa reconocer el carácter de unidad abierta de la cultura y de la estética, recorrida por vehículos que comunican aspectos en apariencia muy distantes, como son los géneros y la tradición folclórica popular.

El carácter abierto de la cultura ha sido reivindicado también por el nuevo historicismo actual. Pero esa reivindicación ha servido para legiti-



mar e institucionalizar el relativismo, con la excusa de contemplarse ante el espejo de la historia (narcisismo). Esta perspectiva vertical se opone a la tendencia a juzgar el pasado con los criterios que utiliza la actualidad para juzgar a los vivos. El historiador de la literatura no puede olvidar que vive en otra época y que debe establecer al mismo tiempo una distancia con su propia época. Resulta una ingenuidad la pretensión de introducirse en la época remota y contemplarla como si se tratase de uno más de sus remotos coetáneos. Esa ingenuidad —más bien una falacia, que ignora las fronteras existentes entre las épocas, la *falacia cultural*— conlleva la condena a banalizar la época estudiada y a negar la dimensión creativa de la comprensión entre culturas. Por eso, la perspectiva vertical debe fundarse en el reconocimiento de la gran evolución, con sus momentos de ruptura, con sus desigualdades, con sus confrontaciones permanentes e internas. La forma de concebir la periodización desde una perspectiva vertical cambia radicalmente los métodos de la vieja historia literaria. Ni el consenso entre historiadores ni la subordinación a la historia política pueden resolver este problema. En suma, la perspectiva vertical exige otra historia literaria, una historia no subordinada a la cronología, capaz de desarrollar una interpretación creativa y rigurosa.



This page intentionally left blank



LEYENDO EN LAS HISTORIAS GÉNEROS Y ESTILOS

Túa Blesa (Universidad de Zaragoza)

¿Podremos decir alguna vez cuánto hemos aprendido en las historias de la literatura?, ¿cuánto les deben los estudios literarios, sean éstos cuales sean, incluso aquellos que se colocan en posiciones antihistoricistas? Sea ése el punto de partida, el reconocimiento, y también el hecho de que leyendo y volviendo a leer historias de la literatura tal lectura es ocasión de un desasosiego del que parece que no sea posible liberarse.

Y es que la historia es memoria o, mejor, relato de la memoria o, mejor todavía, relatos de la memoria. Relatos que provienen de dos tipos de voces, la de los testigos de los acontecimientos, por una parte, y la de quienes, a partir de los anteriores, elaboran nuevos relatos, incluyendo los relatos de los relatos. En el primero de los casos, se estaba allí; en el segundo, quien estaba allí es, fue, otro, cuya narración llega al presente ya sea directamente, ya por intermedio de otros. Así, la historiografía incluye dos tipos de textos diferentes, los de aquellos que han sido testigos de los hechos y los de aquellos a los que les conviene el nombre de peritos, dos posiciones diferentes, pues, para la figura del historiador. Quien sí estaba allí, la voz del testigo, y la del perito, quien no estaba allí y que, a partir de los documentos, etc. que se le presentan y de su competencia en el asunto, presta igualmente testimonio, el testimonio de su pericia. No es un detalle insignificante el que, pese a que estas posiciones están marcadas en principio por la presencia y la ausencia con respecto al acontecimiento respectivamente, pese a ello las dos tienen el reconocimiento de ser figuras jurídicas, con las importantes y decisivas repercusiones que ello conlleva.

Al acercarlas, el ordenamiento jurídico está poniendo en jaque el valor de la presencia frente a la ausencia, que ya no resulta en ese marco descalificadora. Detrás de esa aproximación está, aunque no se diga explícitamente, el hecho de que el testigo se considera que asiste a los acontecimientos, a lo real, sin que pueda por ello aprehenderlo de una manera directa o plena. El testigo —es decir, el historiador de su propio tiempo, y ese historiador se representa también en la imagen del «yo» de la autobiografía, del diario, etc., toda una serie de textos que son historiográficos en sí mismos y además documentos para el historiador— ha presenciado los acontecimientos en su ahora, un ahora que no es ya en ningún caso el ahora en que presta su testimonio, abriéndose así un espaciamiento en su yo, un espaciamiento que lo desgaja en un yo y otro yo, yo doble que es en cada uno de ellos fruto de un compromiso de presencia y ausencia: presencia del yo-testigo y ausencia del yo del testimonio en el ahora del acontecimiento; ausencia del yo-testigo y presencia del yo del testimonio en el ahora en que éste se pone de manifiesto.

Compromiso, o ruptura, de presencia y ausencia, que es también inseparable del hecho verbal, y quizá no sea improcedente recordar simplemente la hipótesis Sapir-Whorf, que no debería alcanzar tan sólo a las diferencias entre las lenguas como entes colectivos, que son puras abstracciones, sino a las diferencias entre las lenguas y las diferencias dentro de cada una de las lenguas en función de cada uno de los hablantes, que es en definitiva la única realidad lingüística.

Diferencia entre los hablantes, y entre los hablantes historiadores, que habrá de abarcar todo un complejo entramado que convendrá denominar ideológico. Como ejemplo de esto, recuérdese el miserable y ridículo tratamiento que la persona y la obra de José María Blanco White merecieron a Marcelino Menéndez Pelayo en *su Historia de los heterodoxos españoles*, quien explicaría su salida de España y de la Iglesia católica por simples razones de faldas y el ánimo de medrar (1948: 173-212), lo que sería rectificado por Vicente Llorens años después (1971: 20-1), al tiempo que abría un movimiento de interpretación y valoración de la obra de Blanco White notablemente diferentes.[1] Aunque se trata de un caso muy conoci-

1 Además del citado trabajo (1971), y otros, de Llorens, fue decisivo «Presentación crítica de J. M. Blanco White» de Juan Goytisolo en 1972 (1982) y posteriormente las varias publicaciones y ediciones de Blanco a cargo de Antonio Garnica Silva y Manuel Moreno Alonso, así como *Blanco White: self-banished Spaniard* de Martin Murphy (1989).



do, resulta verdaderamente ejemplar y convendría tenerlo siempre presente al leer tantos pasajes de aquellos historiadores, y aun de los que no lo son, que se dejan llevar en sus trabajos por sus pulsiones, llamémoslas, *menendezpelayistas*.

Al igual que se da la diferencia entre los peritos, no falta entre los testigos. No es mala ilustración la de los siguientes textos. Juan Goytisolo deja escribir a su memoria en *Coto vedado,* un apasionante testimonio.[2] Enseguida comparece otro testigo, Luis Goytisolo, y su «Acotaciones», no menos apasionante.[3] Del examen de uno y otro texto se multiplican las discrepancias sobre unos acontecimientos vividos en el ámbito familiar común —aunque ¿común?—, discrepancias que van de lo nimio a lo de mayor peso: lección magistral sobre cómo la vivencia se inscribe en la memoria de manera tan dispar como pueda pensarse, de cómo el testimonio de lo mismo es el relato de lo diferente.

Pero no olvidemos que los casos como éste son tan sólo una de las marcas que tanto el testimonio del testigo como la pericia del perito conlleva (así, entre paréntesis, quede constancia también de que ocasionalmente se dan errores y faltas de información: ya sea confundir fechas de publicación, ya sea el caso hipotético de un historiador que escribiera que en el *Quijote* no hay datación interna, etc.). Digamos que la aludida sería la marca de una excrecencia de la que ambos no pueden nunca llegar a desprenderse. La otra marca de esta doble marca supone más bien una carencia y está impuesta por la ley de la representación y desde luego el discurso de las historias es, antes que nada, un discurso que se supone es una representación de la realidad. Tal ley impone como una necesidad que toda representación está limitada por los modos que se utilicen para llevarla a cabo, modos de representación que condicionan siempre el valor de certeza. Y esto sucede incluso en las ciencias. Para un lector poco habituado al trabajo de los científicos resulta no poco sorprendente que un autor de reconocido prestigio como es Benoit Mandelbrot, en *The Fractal Geometry of Nature*, pudiera preguntarse no hace mucho tiempo algo que en principio parece que debía tener una respuesta objetiva, precisa. La pregunta a la que me refiero es algo aparentemente tan simple como «¿cuán-

2 Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
3 Luis Goytisolo, *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*, Barcelona, Anagrama, 1985.



to mide la costa de Bretaña?». Pues bien, lo que importa poner de relieve es que tal pregunta no es en absoluto simple o ridícula, como no lo es tampoco su respuesta. Mandelbrot advierte que la longitud de la costa de Bretaña es algo que depende de la escala que se utilice en la medición. Según se vaya disminuyendo la escala del instrumento de medida, la longitud de la costa de Bretaña irá aumentando. Así, un hecho empírico como es el nombrado, que podría parecer a primera vista tan fácilmente representable, resulta que está fuertemente condicionado. Naturalmente sería imaginable —otra cosa es que fuera factible— una representación del tamaño de lo representado, un mapa que reprodujera con exactitud la extensión que cartografiara, pero una solución así pertenece, como es bien sabido, al universo de la escritura de Jorge Luis Borges.

Ahí están, pues, los límites de toda representación. O, dicho de otro modo, algunas de las razones del desasosiego al que he aludido más arriba. Otra procede de la pregunta sobre si el historiador trabaja a partir de hechos. A esto ya respondió hace algunos años Paul de Man. En la conclusión de su «Literary History and Literary Modernity», y en un acorde muy nietzscheano, escribió De Man que «the bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if these texts masquerade in the guise of wars or revolutions» (De Man, 1983: 165) y, si textos, entonces legibles, abiertos a la interpretación, a la indefinida sucesión de éstas.

No advirtió esto Aristóteles cuando en un muy conocido pasaje de su *Poética* dejó establecido que la diferencia entre el historiador y el poeta «está en que uno [el historiador] dice lo que ha sucedido, y el otro [el poeta], lo que podría suceder» (1974: 1451b). Como es bien sabido, tal asignación al trabajo del historiador no tiene ahí sino una función de separación, de señalar la distinción entre la historia y la poesía, pese a lo cual no deja de ser la misión de «decir lo que ha sucedido», una misión, sabemos hoy, que es sin más imposible.

Naturalmente, las historias de la literatura modernas están muy lejos de las pretensiones aristotélicas, de la extrema confianza en el lenguaje que ahí se trasluce. Si Michel de Certeau es un historiador de reconocido mérito, no menos interés tienen sus propias reflexiones sobre su tarea. En el prólogo a la segunda edición de su *L'écriture de l'histoire* (1975) escribe algo verdaderamente certero:

> *L'historiographie* (c'est-à-dire «histoire» et «écriture») porte inscrit dans son nom propre la paradoxe —et quasi l'oxymoron— de la mise en relation de deux termes antinomiques: le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait. (1975: 5; las cursivas en el texto)

Lo que ahí señala De Certeau es la condición inexcusable, necesaria, de la historiografía o, dicho de otro modo, su límite. Pero, naturalmente, señalar el límite no implica de ningún modo la clausura del trabajo del historiador y, de hecho, la afirmación citada no ha tenido semejante consecuencia en el caso de De Certeau ni de sus lectores, como tampoco hizo a los matemáticos huir de las matemáticas el que Gödel demostrase el carácter incompleto de la matemática. Señalar la condición o el límite lo que supone es haber dejado atrás, muy atrás, la optimista o titánica pretensión aristotélica y conocer con mayor claridad la tarea, y los resultados posibles del historiador, una tarea que se resuelve en escritura, esto es, en poner en juego la cuestión de la significación, tan debatida en las últimas décadas. Escritura que es también lo propio de la literatura, desde la más realista a la que menos pueda llegar a serlo; escritura, entonces, que impregna tanto a la que se juzga como la más referencial cuanto a la que se tiene por ficcional, siendo que el término, o concepto, de ficción se supone está tan alejado en principio de la escritura de los historiadores y no sólo de los de la estirpe aristotélica.

Tan alejado, acabo de escribir, y sin embargo está por ver que sea así, en el caso al menos del historiador de la literatura, a quien no le es ajeno, sino, al contrario, de lo más familiar, como también lo es al discurso de la crítica y la teoría literarias.

Es un tópico desde hace ya años en los estudios literarios el señalar en las obras literarias un mestizaje genérico. Sin duda es cierto, pero no se trata tan sólo de que una novela esté compuesta a partir de diversos elementos y claves genéricas o de que la textura de algunas otras induzca a apelar a lo poético, sino que este fenómeno de la mezcolanza tiene un alcance mucho mayor. En un trabajo de hace ya algunos años Geoffrey H. Hartman (1980) planteaba la cuestión de la hibridez, ya no dentro de los tipos textuales tenidos por genuinamente literarios, sino que abordaba allí el considerar el comentario crítico como texto literario.

Desde luego, algunos textos de Borges son literarios y a la vez se presentan como comentarios o reseñas de textos literarios y será suficiente



recordar su «Examen de la obra de Herbert Quain» o su nota dedicada a la muerte de Pierre Ménard (ambos publicados en *El jardín de los senderos que se bifurcan*), donde se leen comentarios sobre obras que son literalmente ilegibles —salvo en los fragmentos que allí mismo se citan— y que contienen algunas ideas de las más excelentes de la teoría literaria contemporánea. O, por poner otro ejemplo, Stanislaw Lem ha escrito en *A Perfect Vacuum* toda una colección de reseñas de libros todos ellos inexistentes, si bien una al menos de tales reseñas ha dado lugar a otro texto, verdaderamente notable, en el que se comenta la obra de la que allí se habla: es «Joyce al fin superado» de Luis Goytisolo (1985: 59-76), con lo que aumenta así la bibliografía del libro todavía no leído. Sin embargo, lo que estos ejemplos ponen de manifiesto no es más que el hecho de que la literatura, siendo la posibilidad de decirlo todo, puede realizar también la posibilidad de adoptar la forma y todos los componentes del discurso crítico en textos, como los citados, a los que sólo les separa de ser tales la carencia de texto como referente, aunque, como es esperable, sí contienen, además de la forma, el léxico, etc., algunas ideas que pertenecen al pensamiento literario. Pero no es eso, claro está, lo que plantea Hartman, sino precisamente lo inverso: el que no faltan algunos textos que, perteneciendo al orden del comentario, exceden esa condición de texto secundario que es propia del comentario crítico y del discurso de la historia. Es decir, que deben su ser texto a su permanente gesto de remisión, de referencialidad, hacia otro texto, el literario, que sería primario con respecto a él. «Primario» y «secundario» como marcas diferenciadoras bastante evidentes en la institución literaria, pero, como Hartman recuerda, «En filosofía no hay trazada demasiada diferencia formal entre un filosofar "primario" y una crítica "secundaria"», a lo que agrega como salida a esa clasificación que «Hay buena y mala filosofía» (1980: 90), lo que convierte a dicha distinción en escasamente interesante y operativa.

Siendo ello cierto, Hartman además acierta al elegir el texto que se presenta como el ejemplo más decisivo —esto es, que lleva la cuestión a un punto verdaderamente indecidible— del borrado de los límites, no ya entre géneros y tipos literarios, sino entre instituciones textuales tradicionales mucho más amplias. Se trata de *Glas* (1974) de Jacques Derrida, que es, en efecto, un texto manifiestamente híbrido, pues, por una parte, se trata de una lectura de diferentes pasajes de Hegel en torno a la familia, aunque también a propósito del conocimiento absoluto, etc.; ello en la



columna de la izquierda, mientras que en la columna de la derecha fluye un comentario sobre *Journal du voleur* de Jean Genet y algunos otros textos. Así, la pregunta, y una pregunta que está destinada a quedar sin una respuesta que suponga un cierre, es ¿a qué disciplina pertenece *Glas*? Hay, desde luego, razones para responder que se adscribe a la serie filosófica, pero las hay al mismo tiempo —y no son de menor peso— para decir que se trata de un comentario literario. Esto, sin embargo, no es ni con mucho todo y la extraña respuesta todavía no acaba: teniendo en cuenta la escritura misma de *Glas*, el trabajo del significante, del lenguaje, el poner las palabras en juego —mejor que hablar de juegos de palabras, pues no se trataría de eso, sino de «fuegos de palabras», como el propio Derrida se ha referido a la textura tan característica de algunos de sus trabajos («No son juegos de palabras [jeux de mots]. Eso no me ha interesado nunca. Más bien fuegos de palabras [feux de mots]», Derrida, 1989: 94a)—, atendiendo, pues, a esto, que adquiere una relevancia tan singular, no resultaría poco juicioso el afirmar que *Glas* es, además de lo ya dicho, en ciertos aspectos un texto literario. En cuanto a todo esto, ténganse en cuenta que desde el romanticismo alemán filosofía y literatura no han cesado de hacer movimientos de convergencia y pocos dudarán hoy de lo que afirman estas palabras del propio Derrida: «Il y a dans le texte philosophique des effets de littérature et vice versa» (Derrida y Spire, 2002: 29).

Si *Glas* es, hasta donde yo sé, el caso límite, por ser precisamente ilimitado, se podrían recordar algunos otros ejemplos. Así, ¿*Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes es sólo un ensayo?, ¿es nada más que eso *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot? El hecho de que los nombre tan sólo en la retórica de las preguntas ya revela algo de cuál debería ser la respuesta. O, en fin, ¿es que *Also sprach Zarathustra* no suponía ya una transgresión —para decirlo con término tan repetido en la crítica literaria— del discurso filosófico al construirlo sobre un personaje conceptual? ¿Hemos olvidado que el propio Nietzsche escribió que los diálogos platónicos eran una forma de novela? ¿Acaso lo que sucede no es sino que leemos los textos como pertenecientes a una u otra serie porque así ha quedado institucionalizado?

En el espacio literario no faltan, pues, los textos que ponen en entredicho el sistema —si todavía merece ser llamado así— de géneros y tipos textuales, o bien es que en el pensamiento literario se han producido algunos cambios que invitan a ver con la suficiente nitidez tal trastrocamien-



to. En otro lugar propuse como una posible salida, y no sé si explicación de todo ello, el término «prescripciones» para nombrar las adscripciones tipológicas (prescripciones entonces en cuanto conjuntos de reglas o leyes que caracterizan los tipos textuales) y «prescripciones» para nombrar al mismo tiempo la clausura de las mismas (es decir, prescripciones en el sentido de retirada, acabamiento, de cumplimiento de la caducidad de esos mismos conjuntos de leyes). Y no tanto prescripciones como si se intentase señalar con la ambigüedad del término un proceso en el que se pudieran señalar fases, en el que la vigencia de las leyes y la posterior extinción de las mismas se sucedieran, sino como un único tiempo, el tiempo sin transcurso de la indecidibilidad en que lo uno y lo otro suceden, intentando señalar con ello cómo toda ley que rige en el espacio literatura —cuando menos en éste— es ya tanto el tiempo de su vigencia como el tiempo de su conclusión, un tiempo sin tiempo el de las prescripciones en cuanto que lo que se da ahí es un indecidible (Blesa, 2001).

Parece, sin embargo, que tal término tiene un alcance que excede el ámbito de las tipologías literarias y que pudiera no ser inútil ni inoportuna la ampliación de su uso a las prácticas institucionalizadas e institucionalizadoras de los textos, es decir, a las leyes que prescriben las diferencias entre los discursos literarios primarios —esto es, la literatura sin más—, por una parte, y, por otra, los discursos literarios secundarios, es decir, la crítica, la historia literaria, la teoría.

Pocas dudas pueden albergarse sobre el hecho de que el texto literario, el primario, es el depósito más genuino de su propia teoría, mejor aún, su exposición más verdadera. Lo contrario, el que el texto teórico o crítico se presente como literario, es, sin embargo, menos frecuente. Pese a todo, Hartman en el trabajo citado podía escribir —y no me parece que sea sencillo presentar objeciones a su afirmación— que «La crítica literaria está pasándose al terreno de la literatura» (1980: 92). Siendo así, habrá que preguntarse ahora si algo semejante no podrá decirse a propósito de la historia literaria.

A este respecto, convendrá recordar que ya en 1973 Hayden White con su *Metahistory* abrió una nueva forma de leer la historiografía al considerarla en cuanto narración, en cuanto la narración que es en gran parte de sus textos, y en trabajos posteriores ha continuado mostrando el rendimiento de tal planteamiento. Bien es verdad que, según el propio White,



no todos los discursos de la historia han establecido con la narratividad un único modo de relación, de manera que ha distinguido «entre un discurso histórico que narra y un discurso que narrativiza; entre un discurso que adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo relata y un discurso que finge hacer hablar al propio mundo y hablar como relato», tal como se lee en *El contenido de la forma* (White, 1992: 18).

Por otro lado, desde la literatura, desde el texto primario, se está diciendo siempre su propia historicidad y ello no sólo porque tal o cual texto se entrelace con la historia, sino que, de una manera general, la dice en una forma que es la de la llamada. El texto literario está diciendo, de un modo que no se agota, la llamada al discurso histórico a que lea en él su historicidad, que está ahí inscrita, una historicidad que es, en cierto modo, el propio texto. Así, la historia literaria, sus textos, sería tan sólo una cierta lectura de esa historicidad que el texto literario es, aun cuando esa lectura lleve siempre la marca de la incertidumbre o incluso la del fracaso —si es que esa palabra tiene aquí algún sentido, que no sería en ningún caso peyorativo—. Al continuar hablando separadamente del texto literario y de la historia literaria, se está de nuevo invocando la estructura de la representación. Se quiere decir con tal separación algo así como que el texto literario presenta un sentido que es histórico, si bien lo hace de un modo que podríamos denominar como de la reticencia, un sentido histórico que está dicho en el texto literario en un decir sin decirse; dicho —digámoslo así— en sus propios términos, en los términos del propio texto, ofreciéndose a la interpretación. Y es ahí donde el historiador habrá de leerlo y representarlo en su propio discurso; lectura y representación que tiene lugar en unos términos que no podrán ser ya en ningún caso los propios del texto literario, sino los propios del discurso histórico, con los cuales, pues, representa la historicidad del texto. Y ha quedado ya recordado que en todo trabajo de representación hay una mediación, un tropismo —pues que no es posible el isotropismo de lo representado y de lo que lo representa, y ni aun la mera cita lo implica, pues sería ya el caso de un texto citado, repetido y, por lo tanto, como quería Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*, la repetición de lo mismo es la repetición de lo diferente (1968: 471)—. Es en fin ese tropismo inherente a toda representación, lo que enmascara o espectraliza toda representación, al tiempo que la hace posible. Y al tiempo también que hace posible que las representaciones de un mismo acontecimiento sean indefinidas.



Así, la distinción institucional entre texto literario y texto de la historia literaria —y texto secundario en general— no es tan estable como el mantenimiento institucional de las series textuales, o de las disciplinas, sugiere. De poco valdría también para sostener tal separación el atraer la cuestión del conocimiento como algo privativo del discurso histórico, por cuanto la literatura, si es, es conocimiento.

Es verdad que la historia literaria parece más bien poco receptiva a este movimiento tan generalizado de la desestabilización de los géneros y de los discursos institucionalizados. No recuerdo en este momento ningún ejemplo en la historiografía literaria que se presente como litigante con la ley que lo instituye, pero puede deberse tan sólo a una insuficiencia de lecturas. Sí, sin embargo, se puede citar el caso inverso. *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) es una novela de Enrique Vila-Matas y, siendo una novela —entre otras cosas, está publicada en una colección de narrativa y no de textos historiográficos—, es al mismo tiempo un texto que cumple con todas las exigencias y expectativas del texto de la historia literaria. Se narran allí los avatares de un movimiento literario, y aun artístico, como es el *portatilismo*, dando cuenta de sus figuras, sus principios programáticos, sus productos, etc. El «historiador»-narrador no deja de dar noticia de que ha cumplido las tareas de investigación, ha estudiado los documentos pertinentes, los valora en diversos pasajes, etc. En suma, el texto novelesco se construye con todos los elementos del discurso de la historia literaria. Con todos, excepto con uno: el que los acontecimientos y el ismo que se rescatan son absolutamente falsos —no todos, sin embargo, ni tampoco los personajes—, de manera que *Historia abreviada de la literatura portátil* es una novela que es el simulacro de una monografía de historia literaria; simulacro en cuanto discurso sin referente o, al menos, sin que se puedan encontrar en otros relatos historiográficos noticias coincidentes sobre los acontecimientos de los que *Historia abreviada* da cuenta (sobre *Historia abreviada*, véanse Blesa, 2003 y en prensa).

Que el texto de la historiografía y asimismo el texto de —al menos— la literatura no posean diferencias que se manifiesten en la lectura y los inserte en sus respectivas series lo muestra, por ejemplo, el caso de «El ocaso de la reina relámpago» de Ignacio Prat. Se trata de un texto en prosa, digamos que un relato, y como tal se publicó en su momento en



Papeles de Son Armadans (1976) y posteriormente en el volumen *Para ti. 1963-1981*,[4] que recogía el conjunto de su obra literaria, incluidos algunos de sus textos que están en fricción con el ensayo. Pero «El ocaso» no pertenece al grupo de estos últimos, sino que se trata, como ya he indicado, de una narración. Más o menos singular, más o menos excéntrica, pero narración. Sin embargo, como mostré en *Scriptor ludens* (Blesa, 1990: 67-77), a Ignacio Prat se le debe tan sólo un poco más de la cuarta parte de la extensión de tal texto. Las otras casi tres cuartas —más exactamente: de las 162 líneas que el relato ocupa en *Scriptor ludens*, 45 únicamente se deben a la mano de Prat, si es que es así— son copia literal de diferentes pasajes de otro texto, que es, precisamente, un libro cuya serie es la historiografía: *El reinado relámpago*, del que es autor un historiador: Alfonso Danvila [*El reinado relámpago. Luis I y Luisa Isabel de Orleáns (1707-1742)*, publicado en 1952]. ¿Acaso no dice algo esto, y otros casos que sin duda existen sin que hayan sido advertidos, sobre la falta de esencia de la historiografía, del mismo modo que confirman esa misma carencia en la literatura, carencia que a ésta la constituye?

Hay en la historia literaria, en la serie literaria, un género literario que tiene contraída una fuerte deuda con la historiografía, aunque esta deuda, en mayor o menor medida, es mucho más general y se extiende a toda la literatura, no en vano las historias literarias son uno de los agentes principales de canonización y, por tanto, del señalamiento de ciertos escritos como modelos, así como de la proscripción o, al menos, ocultamiento de otros, condicionando así, aunque claro que sólo relativamente, las lecturas que guían, o pueden guiar, a la escritura. Con todo, la deuda es más profunda, más directa, más marcadamente visible, en el caso de la novela histórica.

Prescindiendo ahora de algunos otros aspectos que se podrían, o deberían, tener en cuenta, la novela histórica es un derivado del discurso de la historia. En aquélla se deja leer toda una serie de gestos que estaban antes ya en éste. Sin embargo, siendo su derivado, la novela histórica ha sabido ver, o poner de manifiesto, mucho antes de que desde la historiografía se reconociera, la paradoja que la unión de «historia» y «escritura» pone en juego. La novela histórica hace suyo el pasado, la materia de la his-

---

4 Ignacio Prat, *Para ti. 1963-1981*, Valencia, Pre-Textos, 1983, pp. 107-11. [Ed. de José Luis Jover.]



toria, y lo hace suyo para introducirlo en el universo textual de la novela, en el de la ficción, que se tiene como su marca. Dentro de este género, hay que mencionar el tipo del relato histórico-literario, del que serían ejemplos *Der Tod des Vergil* de Hermann Broch, *El jardín de Atocha* de Carlos Rojas, el cuento de Anthony Burgess «A Meeting in Valladolid» o *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada. En este tipo de textos se da una escritura de la historia literaria cuyo lugar para el lector es el de la ficción. Al llevar a cabo semejante movimiento, lo que sucede con la novela histórica es que se pone en evidencia, bien que de un modo no explícito, lo que de «escritura» hay en la historiografía, lo que, como un residuo del que ya no le es posible desprenderse, hay en ella ya no tan sólo de narración, sino de ficcional. Aunque yo diría, mejor que ficción, *textimonio*, término que propuse en otro lugar (Blesa, 2000), con el cual se trata de nombrar lo que de indecidible del valor testimonial hay en todo texto, del que no se podría ya afirmar que testimonia, sino que *textimonia*. Volviendo, pues, a lo anterior, a que, siendo la novela histórica un derivado de, entre otras cosas, la historiografía, la relación ahora se nos manifiesta invertida: habrá que reconocer que es la novela histórica el momento textual en que se revela la mencionada paradoja y que es, por tanto, la novela histórica la que se sitúa ahora en el lugar de lo modélico, que es, pues, el modelo de la historiografía. Y lo es, repito, por ese gesto de desvelar, por ese poner al descubierto lo que de escritura, lo que de narración, lo que de novelesco, lo que de ficcional y, en fin, lo que de *textimonio* tiene la historiografía, éste y el otro de sus textos, y la historiografía en general como serie textual.

Y habrá que decir alguna cosa sobre el estilo de la historiografía. Como la lectura de sus textos nos indica, la marca estilística de esta serie textual es la que es propia del realismo, la que acompaña a la literatura realista. Ni que decir tiene que tal categoría está llena de dificultades, pero no es ésta la ocasión de entrar en ello. Hay que advertir que no ha sido siempre ése el modo de escritura historiográfica. Fue en otro tiempo, por ejemplo, una escritura fantástica o, más exactamente, mítica y bastará recordar cómo en la *General Estoria* se afirma con todo aplomo, entre otros muchos pasajes que se podrían citar, que

> Thubal —segund la cuenta de Moysen—, el quinto fijo de Japhet, e las sus generationes poblaron las Espannas, segund dize Ysidro e Iheronimo e otros con ellos. E otrossi de como cuenta por si e por otros don Rodrigo, arçobispo de Toledo, de Tubal e delos suyos uinieron los espannoles (57b-58a),



donde, como se habrá observado, no faltan las remisiones a los documentos de autoridad, como procede en buena ley historiográfica.

La historiografía fue desprendiéndose de semejante estilo y acabó por cristalizarse en una escritura realista. Lo curioso es que en ese proceso de transformaciones estilísticas avanzaba al paso, más o menos, de la literatura misma, pero la historiografía se detuvo, mientras que la literatura ha continuado su propia exploración de la posibilidad de decirlo todo de todas las maneras posibles y hoy se puede hablar, además del realismo, del dadaísmo, del surrealismo, etc. Sí, se puede hablar de todo ello, pero en la literatura y no —hasta donde yo sé— en ese texto secundario que es la historia literaria. Es decir, por las razones que sean —y las que impone la inercia de la institución literaria, lo que presiona en ella la ambición del cientificismo, etc., surgen enseguida cuando se plantea la pregunta, pero esto es materia para otra ocasión—, la escritura de la historia no ha sabido, podido o querido acompañar a la literatura en su devenir. Y esta renuncia es tanto más llamativa cuando se tiene en cuenta que, en otros discursos secundarios, como en el de la crítica y la teoría, no ha sucedido lo mismo. Entre otros textos, convendrá invocar de nuevo el *Glas* derridiano, a propósito del cual Geoffrey H. Hartman en *Saving the Text* ha podido hablar de un derridadaísmo (Hartman, 1981: 33).

Así están, pues, o así me lo parecen, las cosas. Quizá en una actitud de espera, a la espera del texto historiográfico que salga del realismo, del texto de historia literaria que intente dar respuesta a los modos no realistas de la escritura. Una actitud de espera que es, en fin, inherente a esa práctica de escritura que denominamos historia literaria y que hace que ésta sea siempre una pre-historia, un preparativo de lo que en el futuro habría que decir del pasado y del presente que esa misma pre-historia, o también pro-historia, es y que hace, siéndolo, historia.



This page intentionally left blank



LOS COMIENZOS DEL CRITICISMO MODERNO

(Los gusanos de seda de Hume, la hoja de parra de Kant y el taquígrafo de Moratín)[1]

Juan Carlos Rodríguez (Universidad de Granada)

Trataré de señalar hasta qué punto las metáforas que he elegido como subtítulo tienen que ver con el humus en que se fermentó la imagen de la historia y la crítica literarias en el mundo hispánico y por supuesto en el europeo de la Ilustración del XVIII. Y ello a partir del hecho de que el criticismo de la Ilustración no puede concebirse como un «de repente», una especie de «*coup de foudre*» que hubiera surgido *porque sí* en el mundo occidental de la época. Muy al contrario: la Ilustración es simplemente un conjunto de síntomas de triunfo. Obviamente el triunfo de la ideología burguesa o capitalista que venía arrastrándose desde el XIV-XVI, unas relaciones sociales que se confirmaron en los dos siglos posteriores y que han

1 Aunque siempre me referiré a las concepciones globales de Hume, de Kant o de Moratín, por comodidad para el lector me remito a algunos textos concretos y asequibles en español. Así, de Hume: *La norma del gusto y otros ensayos* (1989) y *Ensayos políticos* (1987). Quizá *The standard of taste* debería haberse traducido como «La norma *de* gusto» y no «*del* gusto», lo que supone su sustantivación; pero en conjunto las dos obras están bien traducidas. En inglés he utilizado *The Philosophical Works of David Hume*, a cargo de Thomas Hill Green y Thomas Hodge Grose, en la edición de 1964. El ensayo «Comienzo presunto de la historia humana» de Kant se halla publicado en el volumen: *Kant. Filosofía de la Historia* (1978), según la magnífica versión de Eugenio Ímaz extraída de la edición clásica de Cassirer. Sobre Moratín véase mi libro *Moratín o el Arte Nuevo de hacer teatro* (1991). No creo que sean necesarias más referencias bibliográficas detalladas.



culminado en la globalización actual. Con un ejemplo claro: desde el principio de los años ochenta del siglo XX, y más para las jóvenes generaciones actuales, el capitalismo no es ya un sistema social sino un sistema de vida, el único concebible. Y esto atañe tanto a la concepción del trabajo o de la sexualidad como a la concepción de la literatura y de la realidad de cada uno de nosotros mismos.

Intentaremos, pues, decir algo acerca de ese criticismo burgués del XVIII (y sus pervivencias actuales), realizando una lectura transversal de sus tres categorías básicas: la noción de naturaleza, la noción de naturaleza humana y la noción de literatura (o Cultura o Gusto o Estética en general). Y ello entreverando a sus vez tres discursos: el discurso del *yo* (privado o público, o sea, el *nosotros*), el discurso del Estado y su relación con la sociedad civil y el discurso de la Economía política y/o moral que subyace en el fondo de todo. Bastaría con ejemplificar todo esto en la labor crítica o literaria y en la actitud vital de Jovellanos: no hace falta ser un lince para hacer ostensible este panorama que acabo de esbozar tanto en el *Informe en el expediente de la Ley Agraria* (1794), como en las dos sátiras a Arnesto (del 86 y el 87), en las dos versiones de la «Epístola del Paular» o incluso en esa atmósfera que Leonardo Romero ha llamado «versión horizontal de la amistad» (desde el Jovino con los jóvenes de Salamanca al Jovellanos con Olavide en Sevilla: *id est*, una intelectualidad más o menos unida); y por consiguiente, la oración «Sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias», etc.

Pero todo esto es demasiado sabido. Nuestra pregunta radical debería ser, pues: ¿qué pasó cuando se encendieron las luces, cuando se consideró que todo el salón estaba ya alumbrado? Sencillamente se supuso que la larga noche de mil años había llegado a su fin. Como el fin de un interminable invierno polar. Es decir, el triunfo en la lucha del nuevo sistema social contra el viejo feudalismo sacralizador. Eso era algo que se suponía acabado, aunque sus contradicciones permanecieran durante mucho tiempo y aunque aún hoy cueste trabajo realzar el inmenso valor del racionalismo laico. Pero fijémonos en un pequeño detalle: las luces se desdoblaban. No significaban sólo el triunfo del día sobre la noche, sino también la capacidad para iluminar la noche. Es decir, la capacidad de dominar a la naturaleza. Este doble juego (que se vislumbra en la continua dialéctica entre lo natural y lo artificial) lleva aparejado, lógicamente, el doble juego del criticismo: crítica a los restos del sistema feudalizante (desde la supers-



tición a los autos sacramentales) y crítica hacia el interior del propio sistema. Esto es, la crítica como legitimación y consolidación de la nueva forma de vida que se está implantando o que se desea implantar en nombre de un eje básico: el nuevo sistema significaría al fin el dominio sobre la tierra de la verdad de la naturaleza humana. Decir a continuación que la naturaleza humana es el gran invento de las burguesías occidentales resulta algo tan obvio que quizá nuestro propio inconsciente nos haya impedido resaltarlo como se debiera: la naturaleza humana es el invento genial, pero es un invento. Nos lo mostraría no sólo el *Tratado sobre la Naturaleza Humana* de Hume, el *Ensayo sobre el Entendimiento Humano* de Locke o las tres Críticas kantianas, sino que plásticamente ahí tenemos el *Diario* de Robinson Crusoe para confirmarlo. Y lo corroborará aún más Mary Shelley al crear a su doctor Frankenstein que se inventa una naturaleza humana que sólo tiene un defecto: ese hombre —Frankenstein, como su creador— está solo. La soledad en cierto modo gozosa de Robinson en *su* isla —y el *suya*, el posesivo, es muy importante— se contrapondrá así a la soledad tristísima de Frankenstein en las nieves remotas y fuera de cualquier sociedad civil. La relación entre lo natural y lo artificial se vuelve así turbia, como se volverá grotesca en la cópula sexual del padre y la madre del *Tristram Shandy* de Sterne (que por eso vivirá triste y algo sandio) cuando, en el momento álgido, la mujer le dice a su marido si se ha acordado de darle cuerda al reloj de la sala. En cierto modo el gozo posesivo de Robinson, la tristeza solitaria de Frankenstein y la dificultad erótica o sexual de donde nace Tristram Shandy son ya tres imágenes claves que nos remiten a la relación entre naturaleza y naturaleza humana (lo mismo que hay una contraposición entre, por un lado, el Robinson gozoso que simboliza un tanto a las Luces, es decir, al «todos somos filósofos», y por otro lado el aislamiento de Frankenstein que se nos ofrece como un punto oscuro de lo que hemos dado en llamar Romanticismo, o sea, el «yo sólo soy yo y solitario además»).

Pero vayamos a nuestra cuestión nodal: nadie podrá negar que todo el pensamiento de la burguesía ilustrada, del criticismo del XVIII (que por supuesto no es un siglo ni una época global ni homogénea: además sólo a partir del XVIII y la Revolución francesa aprendimos a contar por siglos), nadie podrá negar, digo, que ese planteamiento criticista tiene un punto de apoyo básico: la ósmosis entre naturaleza y naturaleza humana. Cómo estas dos naturalezas se unen o se separan, qué membrana las diferencia o



qué grado de identidad las legitima recíprocamente, ésa es la pregunta radical que siempre se tratará de resolver. Y la armonía/desarmonía entre ambas naturalezas será una obsesión que se desarrollará plenamente, por ejemplo, en la correspondencia entre Goethe y Schiller.

Ahora bien: ¿cómo se concibe en esta problemática a la naturaleza? Evidentemente como la clave de todo y por tanto como algo que hay que poseer y descifrar. El mundo escrito *dígito Dei*, el mundo de las signaturas divinas, ha desaparecido con el surgimiento del mercado, de las ciudades y el Estado moderno. Aunque para Galileo la naturaleza sea designada aún como el libro de Dios, el orden de las signaturas se está esfumando. Ahora se trata sólo de un conjunto de signos perfectamente literales, intercambiables como las mercancías, signos explicables y medibles. Spinoza lo planteará de una manera drástica: *Deus sive Natura*. La naturaleza es, pues, el único Dios y por tanto se puede analizar «*more geometrico*». Pero esta manera geométrica de análisis presentaba un problema radical: ¿dónde quedaba la libertad humana, en un mundo sin principio y sin sentido finalístico alguno? Contra los escolásticos, pero también contra los cartesianos (que todavía admitían las brumosas semillas divinas y el «libre arbitrio» otorgado), Spinoza se limita a plantear que la libertad no se tiene sino que se conquista. De ahí, sobre todo, el extraordinario «Libro V» de la *Ética*. Quizá por eso fue expulsado también de la Sinagoga y su imagen obsesionó a Borges. Pero a quien obsesionó esa *nada*, ese *nihil*, como principio y fin de todo, fue realmente a los románticos: así el primer Hölderlin, comentando los textos de Jacobi sobre Spinoza, señaló que Spinoza era el único filósofo válido porque nos incitaba —dice Hölderlin— «a poner algo a partir de la nada». Y sabemos que cuando se le murieron los dioses griegos, lo único que él quería *poner*, Hölderlin se volvió loco (o quizá fuera a la inversa). Y desde luego Spinoza obsesionó al joven Hegel durante años, hasta obligar a Hegel a *poner* la Idea absoluta como la auténtica finalidad humana. La nada del principio es también la clave de Leibniz (certeramente lo señaló Ortega en su único libro filosófico), pero con eso Leibniz hacía intervenir al azar o la probabilidad: es decir, la naturaleza tiene leyes, pero sólo son asumibles por el cálculo de probabilidades, lo que trasplantado al lado humano llevaba inevitablemente a las mónadas. Ya que estamos aislados unos de otros, sólo el azar puede reunirnos y ese cálculo aleatorio se convertirá en otra obsesión condensada en el azar de Mallarmé (y en su inversión: la necesidad de los ilustrados de eliminar las



mónadas y el azar para construir una sociedad civil). Pero mucho antes que en Mallarmé, el azar o la probabilidad de Leibniz fue algo retomado por Laplace, el físico francés que, según una historia quizá algo legendaria pero más que plausible, al entregar a Napoleón su libro *Exposición del sistema del mundo*, habría recibido del Emperador una pregunta obligada: «Pero ¿dónde está Dios en esta explicación del mundo?». La respuesta de Laplace es conocida: «Sire, es que yo no he necesitado contar con esa hipótesis». Obviamente la muerte de Dios de Nietzsche o el nihilismo/pesimismo de Schopenhauer a Kierkegaard estaban ya servidos (también desde la *religión dentro de los límites de la razón* kantiana o, en general, en el interior de la conciencia privada). Y quizá por eso Nietzsche recuperó a Schopenhauer y volvió a relanzar la imagen de la voluntad: vivir es querer ser libres sin el plebeyismo servil. Sin embargo, el eje de la relación entre naturaleza y naturaleza humana tiene un nombre básico: obviamente el de Newton. Los cálculos de Newton no admiten dudas. Son exactos y precisos y casi sin necesidad de ver por el telescopio (como Galileo) esos cálculos le habían permitido descifrar el orden del cosmos: la ley de la gravedad. Otra pregunta nos queda flotando: si Newton la llamó ley de la atracción de los cuerpos —cuando es obvio que los cuerpos celestes no se atraen— quizá eso fuera un índice inconsciente de que también la sexualidad necesitaba de un nuevo orden. Pero lo que más importa: como es sabido de sobra, ese orden crítico y metódico era lo que Kant estaba esperando.[2] A

---

2 «Esperando» es por supuesto sólo una imagen indicativa. Como igualmente se sabe, Newton publicó sus *Principios matemáticos de la filosofía natural* (y fijémonos en lo significativo del título, ese intento de reglamentar la «filosofía natural») en 1687, en junio según el calendario británico de la época y en julio según el calendario continental. Como es lógico las relaciones y discusiones newtonianas se establecían con gente de su época, como Descartes —al que «superaba»— o como Leibniz —al que trató sombríamente y quizá con malignidad—. Locke fue el filósofo que mayor amistad personal tuvo con Newton, el eterno solitario que, habiendo sido «sirviente» de los estudiantes ricos de Cambridge, siempre tuvo obsesión por el «ascenso social», como la tuvo por su madre, la única mujer que existió en su vida. Quizá sea excesivo pensar que la peste que asoló a Cambridge y que obligó a Newton a retirarse a su pueblo natal, a Wolsthorpe, en 1665, fuera la causa de que «en soledad» Newton pudiera por fin desarrollar todos sus «principios» físicos, matemáticos y ópticos, al margen de las desfasadas estructuras académicas. Pero es que el propio Newton lo cuenta así: que aquel «destierro» fue la época de su mayor capacidad inventiva. El *ascenso social* (y la salida de la universidad) lo consiguió al fin al ser nombrado director de la Casa de la Moneda en Londres en 1700, un cargo honorífico que sin embargo se tomó muy en serio. Lo que Newton lógicamente no podía sospechar es que, años después, Kant, el otro solitario continuo, casi sin amigos y desde luego sin mujeres

partir de ahí por fin se podía establecer una relación sustantiva, plena y auténtica, entre el orden de la naturaleza y el orden de la naturaleza humana. O dicho de una manera más drástica: por fin el alma divina de los escolásticos feudales se podía transformar en una razón humana plena y sustantiva en sí misma. Todas las fórmulas tomistas podían ser enviadas al desván del olvido. E incluso Hume quiso *quemar* esos libros escolásticos (con una actitud especular respecto al enemigo). Pero sobre todo: *la nada* de Spinoza y el *azar* de Leibniz dejaban de ser un problema. Imitando y separándose de Newton, pero a través de ese orden, Kant podía establecer toda la fabulosa tabla de facultades y categorías que constituirían la verdad sustantiva de la razón laica humana. Y con ello se hacía factible escribir la *Crítica de la Razón Pura*, la obra con la que el criticismo y la burguesía ascendente adquirían todo su esplendor y legitimación. Podemos leerlo en el feliz Kant que redacta el prólogo y el texto de la primera edición de 1781. Difícilmente se encontrará una tranquilidad y una felicidad más pasmosa que la de este texto kantiano. Se acabó la *kampfplatz*, la guerra de ideas o la batalla entre pensamientos vitales: la verdad de la naturaleza humana ya está aquí establecida, viene a decirnos el genio de Königsberg, y no hay más que hablar. Por eso nos indica Kant en los principios del libro que *la crítica es dogmática*, del mismo modo que Newton nos hubiera dicho que la ley de la gravedad no admitía dudas. Y por eso también se ha hablado —y se ha hablado penosamente— del sueño dogmático de Kant. Cuando por ejemplo Borges lo escribió de esa manera no sabía hasta qué punto él era kantiano —sobre todo a través de Croce— y quizá Borges no se había leído con lentitud a Kant ni falta que le hacía: la sistematización filosófica o literaria de algo no es más que la objetivación de un humus, de un inconsciente ideológico que ya está flotando por todas partes. En este caso el inconsciente ideológico que gira y bulle en torno a la imagen de la naturaleza humana. Y Kant la sustantivó y su esfuerzo fue magnífico: las leyes de la naturaleza humana eran similares a las leyes de la naturaleza, sólo que añadiéndoles la libertad, la moral y la norma individual del gusto sensible. Evidentemente en esta cuestión del gusto o juicio sensible es donde van a surgir todos los problemas en torno al kantismo

(como resalta De Quincey) sí «esperaba» encontrarse con una reglamentación de la «filosofía natural». Y por eso se ha señalado siempre que el *alter ego* de Newton fue el Kant de la *Crítica de la Razón Pura*. «Esperar» a Newton, como digo, significó para Kant sólo «saber leerlo» de otra manera y saberlo exprimir para lo que al propio Kant le interesaba.



literario que sigue vigente en la posmodernidad —o trasmodernidad como ya se dice— y en el neosimbolismo de la poética actual, pero no nos adelantemos nosotros. ¿Por qué Kant estaba tan seguro de que su sistema acerca de la naturaleza humana era igual de válido que el de Newton acerca de las leyes de la naturaleza sin más? Obviamente: porque del Ser (natural y existencial) se podía deducir el *Deber Ser*, es decir, el método crítico válido para cualquier norma de pensamiento, de moral o de sensibilidad. Sólo que apenas seis años después, en 1787, aparece la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura* y enseguida, desde el prólogo, percibimos que toda esa seguridad se ha tambaleado de arriba abajo, se ha ido al traste. Kant precisa legitimarse incluso llenándose de citas y de referencias que nunca necesitó antes (y a partir de aquí Heidegger plantearía todos sus ataques contra Kant y contra la metafísica occidental). ¿Qué había ocurrido? Parecería como si a Kant se le hubiera movido su tranquilo sillón académico y vital. La guerra estaba declarada y era como si él no se hubiera dado cuenta. Evidentemente eso fue lo que significó la aparición de Hume en su mundo. Baste un síntoma: Kant ahora introduce como cita inicial la frase de Baco de Verulamio: *de nobis ipsis silemus*, 'no hablemos sobre nuestro propio yo', que plausiblemente era una referencia literal a Hume que siempre ponía a su yo por delante.

Y lo curioso es que Kant no había leído directamente a Hume, sino una traducción alemana de un texto inglés (escrito a dos manos) contra Hume, pero un libro en el que lógicamente los argumentos de Hume aparecían por todas partes. Y Kant se dio cuenta de que esos argumentos resultaban, como decimos, una implícita declaración de guerra. Por supuesto los más conocidos: la sustancialidad del yo no existe porque es sólo un agregado de experiencias psíquicas; o bien, la ósmosis entre naturaleza y naturaleza humana se hace muy frágil puesto que la idea de causalidad resulta absolutamente dudosa. Y pondré un ejemplo que, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges traduce literalmente de Hume para incorporarlo a su relato. Quiero decir: que unas cerillas, un bosque ardiendo y las cenizas que quedan después suponga una relación causa/efecto no es algo en absoluto prescriptivo, depende de cada caso. Y los casos son la clave del sistema jurídico anglosajón: ahí no caben los códigos previos o normativos. En suma, un terremoto para Kant: del ser no se puede deducir el deber ser… y así en cualquier sentido. ¿Qué significaba aquello? Sencillamente un hecho decisivo para la historia de la cultura y de la literatura



posteriores en el mundo occidental. Se estaban desgajando las dos ramas de un mismo tronco o los dos brazos de una misma horquilla. Lo que se llamaría el empirismo anglosajón, por un lado, y por otro el trascendentalismo continental que en cierto modo ofrecía una subrama tan fuerte como la del cartesianismo francés. Ese cartesianismo latente —cuyo sujeto hoy trata de recuperar un cierto psicoanálisis historicista como el de Zizek—, un cartesianismo más metódico que crítico, que es al que se ha solido llamar «neoclásico» por excelencia, el verdadero establecedor de reglas, etc. Y efectivamente Hume había estado en *La Flèche*, la mítica residencia de Descartes, pero en vez de empaparse en el *ergo sum* y en la duda metódica, volvió impregnado de otra duda: de lo que había que dudar no era del objeto sino del propio sujeto, del propio yo —y quizá por eso, decimos, pone a su propio yo siempre como ejemplo—. Así nacería la versión más radical del psicologismo concebido como última realidad de la naturaleza humana. Locke había imaginado a la mente humana como una habitación vacía, una especie de departamento desnudo para recién casados, algo que se iba rellenando poco a poco de muebles, de ideas que surgían de las experiencias sensibles, aunque también admitía una segunda experiencia, la del roce de las ideas entre sí mismas. Locke es el símbolo del liberalismo típico (y Meléndez Valdés llegará a decir que todo se lo debía a él), cree en el yo libre y experiencial y cree en el *contrato original* entre el soberano y sus súbditos propietarios. Si el soberano no cumple su promesa original respecto a la libertad posesiva de los súbditos —para Locke la propiedad es lo único sagrado—, éstos tienen derecho a la resistencia: el yo propietario de sí mismo y de sus riquezas es la clave para Locke. Para Hume, por supuesto, todo esto es ridículo: claro que cree en el yo propietario, pero de una manera completamente distinta. En Hume el yo es sólo, como decíamos, un agregado de experiencias psíquicas, en absoluto una mente preestablecida aunque sea en blanco. Y en consecuencia ese «yo-suma de agregados» es algo que siempre tiene que estar consolidándose. Es una atmósfera que en gran medida Hume compartía con su amigo, también escocés, Adam Smith: digamos que el problema de la economía y la moral como claves de la nueva sociedad civil de la burguesía mercantil e industrial. El psicologismo subjetivista necesitaba un lazo de unión para establecerse como tal sociedad civil y a la vez lo mejor para esa sociedad civil era el psicologismo subjetivista. Puesto que sólo el interés propio se veía como algo capaz de converger con los otros intere-



ses propios afines a la hora de establecerse como sociedad. Por eso Adam Smith pasa lógicamente —y sin problemas— de la *Teoría de los sentimientos morales*, de 1759, a *La riqueza de las naciones*, de 1776: la «mano invisible» del mercado y la competencia entre las subjetividades capitalistas deberían lograr tanto la unión interior del país como su expansión exterior. Sin olvidarse —como tampoco lo hará Hume— de que el Estado es necesario para proteger ese mercado interior. Es así como surgen la Economía moral y la Economía política y cómo el discurso del yo —sin dejar de serlo— puede convertirse a la vez en el discurso del «nosotros».[3] Sin duda el escepticismo moral y político de Hume se establece exactamente en un horizonte similar: no cree en el *contrato original* sino en la fuerza y el consenso (es una herencia clara de Maquiavelo). Por eso no cree tampoco en las monarquías absolutas al estilo de Francia ni en el republicanismo de las provincias unidas holandesas. Y aquí nos aparece la primera gran metáfora que habíamos elegido: hacia 1748, en el ensayo titulado precisamente *Del contrato original*, Hume escribe que el contrato (o el republicanismo) sería posible en todo caso si los hombres fuéramos mariposas. Es decir, si pudiéramos realizar nuestra idealidad, todos nuestros sueños o deseos. Pero no somos mariposas, no podemos volar. Somos gusanos, gusanos de seda por supuesto, pero incapaces de convertirnos en mariposas. Por eso hay que poner un límite a nuestros deseos: si cada uno expresara sus deseos directamente sería el caos y la libertad no existiría. Sólo conviviendo por la fuerza y el consenso, por la sociabilidad y el trato familiar, por el hábito y la costumbre, nos adecuamos a obedecer y a coe-

3 El Estado supone la legitimidad de la explotación de «nuestros» trabajadores interiores y, consiguientemente, sustenta a la vez la teoría clásica del «*valor* igual a *trabajo*». Los ejemplos que Smith utiliza son los del valor de uso del *agua* (un valor debilísimo en Inglaterra) y el valor de cambio de los *diamantes* (un valor fortísimo en el mercado). Marx, que admiraba mucho el rigor epistemológico de Smith o de Ricardo, comprendió que no podían ir más allá. *Ir más allá* es un término que no me gusta, pero vale otra vez como imagen indicativa: suponía introducir la explotación. Que fue lo que Marx hizo: por eso entendió siempre el *valor* en tanto que *plusvalor* (la plusvalía cuantitativa y medible, es decir, el tiempo de trabajo; y la plusvalía cualitativa y no medible, es decir, la cualificación o el «saber» del trabajo); y por supuesto sustituyó *trabajo* por *fuerza de trabajo*: lo que los explotados sociales *venden* no es en realidad su *trabajo* sino su *fuerza de trabajo*, es decir, su vida tanto pública como privada: la producción de su propio yo. Es una escisión drástica en la imagen global de la naturaleza humana. Por ello también Marx habló de la explotación vital y no sólo de la económica, algo de lo que se olvidan hoy los partidarios del llamado «capitalismo con rostro humano» o del llamado «republicanismo civil» tras la estela de Hanna Arendt.



xistir unos con otros. En suma, sólo se es libre bajo la autoridad. Y esto acarrea consecuencias literarias obvias. Por ejemplo: la literatura no puede depender de reglas a priori ni de conclusiones abstractas del razonamiento, de reglas fijas o inmutables. Y sin embargo una cierta normatividad es necesaria. En este sentido escribe Hume:

> Aunque la poesía nunca pueda someterse a la verdad exacta, debe estar limitada por las reglas del arte, reveladas al autor bien por su propio genio o por la observación. Si algunos escritores negligentes o irregulares han conseguido agradar no lo han hecho por sus transgresiones de las reglas o del orden, sino a pesar de esas transgresiones (1989: 29).

Pero, como decimos, se trata de una normatividad relativa y, curiosamente, en absoluto exenta de prejuicios. Se basa en el *belief*, en la «creencia subjetiva»: por ello para Hume la escritura del Corán sería absurda y disparatada y la religión católica romana insoportable al presentarse como inflexible ante cualquier otra escritura. Es sintomática también la contraposición que Hume establece entre Homero y Fontenelle: en Homero se alaban los vicios de Ulises mientras que Fontenelle los reprueba en su *Telémaco*, el hijo de Ulises. Pero también Hume le reprocha a Fontenelle que haga una muy buena crítica de la poesía pastoral pero luego escriba muy malas pastorales. Unas divergencias que aparecen también en el planteamiento sobre los clásicos universales: por un lado Hume los considera como supervivientes de todos los avatares históricos, pero por otro, nos los presenta sólo como productos del aprendizaje desde niños, es decir, un ejemplo de que el canon establecido se reproduce precisamente a través de la educación. Lo único que de verdad existiría serían ciertos principios generales de *aprobación* o *censura* en todas las operaciones de la mente y siempre dependiendo de los órganos de los sentidos, los que hay que refinar. Es obvio que Hume quiere educar a la burguesía triunfante: de ahí su insistencia en la conversación y en el trato cotidiano. Por eso son también necesarios los *modelos*, los que sirven para la delicadeza de los sentidos y, en consecuencia, la delicadeza del gusto mental. Pero hace falta más: sólo con experiencia se aprende a actuar y a juzgar, según el famoso «practicismo» empirista.[4] Y de ahí las claves del crítico: el criticismo únicamente tendrá validez comparando y observando sin pre-

---

4 Que llega, por supuesto, a Engels y su famosa afirmación de que «el *pudding* se sabe lo que es comiéndolo». Con un solo problema obvio: ¿cómo sabemos que comemos un *pudding* y no sardinas emborrizadas?



juicios, colocándose en el lugar y el momento del «autor» que escribió la obra —y siempre con buen sentido o buen juicio intelectual—. Borges (que es muy humiano, aunque lo mezcla con Kant) prefirió decir atinadamente que todos somos lectores prejuiciosos, como efectivamente hemos visto que sucede en Hume. ¿Cuál sería en el fondo la tarea del crítico? Quizá muy clara: puesto que para Hume la obra literaria es el cumplimiento de un fin o propósito, el crítico debería preguntarse si la obra ha cumplido esa finalidad inicial. Y eso es algo que puede desvelarse pues a fin de cuentas la obra literaria es también una cadena de razonamientos y proposiciones, veladas por el colorido de la imaginación. Las filosofías cambian y mueren (Hume se está refiriendo a su lucha a muerte contra la escolástica tomista y aristotélica), pero la obra poética no. La escolástica queda fuera y Homero dentro. Y aunque los principios generales del gusto sean uniformes en la naturaleza humana, el crítico debe darse cuenta de que suele agradar más lo propio: lo similar a nosotros y lo de nuestro país y época. Pero, con todo, el buen gusto radicará siempre en el término medio (recordemos que la clase media o intermedia es la clave de todo el planteamiento humiano), un término medio entre naturaleza y refinamiento. Excesivo refinamiento es peligroso (provoca la oquedad francesa), pero una cierta medida de lujo es necesaria y útil. Ahora bien: ¿tiene el criticismo algún fundamento?, ¿cómo explicar por qué la tragedia provoca afectos y eleva la mente? La fundamentación del criticismo necesita contar con la relación *azar/causas*, que nos remite a un nuevo desdoblamiento, a las categorías básicas de lo particular y lo general. Por ejemplo, se puede entender por causas generales por qué los *Lores* perdieron ante los *Comunes*; pero hay causas o azares particulares: los reyes de Francia y España si se hubieran intercambiado habrían cambiado también la historia de los dos países. La relación entre lo particular y lo general es siempre decisiva en el criticismo de Hume. Así la pasión por la riqueza y el comercio sería algo general y nadie más comerciante que Holanda. Pero ¿por qué allí sólo hay lectores y no autores? Esto es debido a lo particular, a lo azaroso o desconocido: por consiguiente habrá que tener mucho cuidado al trazar la historia de las artes y las ciencias para no aplicar causas generales, estables y universales, a lo que es meramente contingente y particular. Salvo que sí hay una cuestión fija para el criticismo: la necesidad de apelar a la *sociabilidad*. No se puede saber por qué Homero apareció en un momento dado (eso es azar), pero sí las causas comunes que favorecieron tal aparición. Las causas que en general favorecen la aparición de la literatura serían para

Hume: 1) Tener un gobierno libre, pues la literatura es imposible en las monarquías bárbaras, ya que los tiranos son los usurpadores de la razón humana. Por el contrario bastó con que aparecieran las leyes generales de los romanos (ya desde las *Doce Tablas*) para que las artes y las ciencias pudieran florecer. 2) Igualmente útil en este sentido es la convivencia/competencia con otros países mediante el comercio y la política siempre que pongan freno al poder o a la autoridad. En este sentido los pequeños estados se controlan mejor, como ocurrió en Grecia. Después de que la Iglesia Católica y su Aristóteles lo arrasaran todo, la Europa del momento vuelve a parecerse a Grecia.[5] 3) Las nobles plantas literarias o artísticas que crecen en un estado libre pueden ser trasplantadas a otros estados. Con un matiz importante: la república es más favorable para las ciencias y la monarquía civilizada para las bellas artes. ¿Por qué? Obviamente si la ley es la clave y la ley nace de las repúblicas y se ha transmitido a las monarquías civilizadas de la época (Hume siempre defiende el gobierno «mixto» de Inglaterra), la diferencia estriba en que en las repúblicas los cargos públicos tienen que mirar hacia abajo y hacerse útiles (de ahí la predilección por las ciencias), mientras que en las monarquías hay que mirar hacia arriba y hacerse agradables (de ahí las bellas letras). 4) Además en las monarquías absolutas o tiránicas los sacerdotes prohíben discutir sobre religión y política, *id est*, sobre metafísica y moral que —para Hume— son las más importantes de las ciencias: más que las matemáticas y la filosofía natural. Y con ello (con ese poder de los sacerdotes), se arruina la sociedad civil, es decir (como indicábamos) el comportamiento cortés y el trato convivencial. En las monarquías civilizadas conviene fijarse en la gente de alta condición y educación como modelos. Pues en las repúblicas es clara la falta de actitud civil. Sus maneras sociales o de cultura convivencial son: «Las maneras de un suizo educado en Holanda» (Hume utiliza este aserto de Rousseau para referirse a la rusticidad social y a la falta de delicadeza artística). Los ingleses merecen aún en gran medida el mismo reproche. Carecen por ejemplo del refinamiento de la galantería. Y la galantería es necesaria en la relación socio/sexual puesto que es a la vez natural y educada o artística y sirve (fijémonos en esto: es ya otra brecha en la imagen de la naturaleza humana) para suavizar la superioridad natural del

---

5 Aunque Hume haga a la vez una crítica despiadada del mitificado republicanismo griego, en donde ni los esclavos ni las mujeres existían. Tampoco, por supuesto, los extranjeros. Claro, que Hume está hablando desde *su hoy*, pero creo que es el primer análisis implacable del mito griego, al que sin embargo aún tiene que recurrir.



hombre sobre la mujer. De lo que Hume más se asombra es de que cuando las artes y las ciencias llegan a su perfección en un Estado siempre comienzan a declinar y raramente vuelven a florecer en el mismo sitio, mientras que debería ocurrir al revés. Si el genio natural de la humanidad parece ser el mismo en todos los tiempos y todos los países, debería avanzar continuamente creando nuevos modelos de imitación como ha ocurrido —nos dice— desde hace doscientos años. *Id est*, desde las primeras burguesías del XVI. Resulta claro, insisto, que la normatividad humiana es siempre relativista y flexible como nos lo muestra su ensayo *Sobre la tragedia* donde, por ejemplo, nos indica que las tragedias sí deben desbordarse un tanto en sangre y crímenes, con una sola condición: que acaben felizmente, esto es, venciendo el bien social sobre el mal asocial. Así las tragedias francesas habrían civilizado algo a las inglesas, pero su excesiva reglamentación habría debilitado a las propias tragedias francesas. Igual debería ocurrir en poesía: un poco de exceso nunca es malo, como nos lo mostraría el ejemplo de Ariosto, etc. Incluso no se olvida de señalar que la tragedia no debe cambiar (es *general*) pero la comedia sí, como cambia el presente *particular* que la comedia refleja. Desde este punto de vista volvemos a comprobar que la normatividad de Hume pretende ser tan mínima como las reglas del mercado, pero esto es sólo una pretensión. Pues por otra parte (y como ocurre también con la mano invisible del mercado) es necesario, como se nos indica una y otra vez, establecer alguna norma de gusto, alguna representación convivencial. Ya que su subjetivismo psicológico es absoluto, Hume recurre de nuevo a la relación libertad/autoridad. ¿Quién tiene autoridad en el caso del gusto estético? Evidentemente los de arriba, decíamos, las clases nobles o ricas, de las que las clases medias deben aprender lo bueno, no su política. Y eso es lo que subyace en el más famoso texto de Hume en este aspecto, el aludido *The Standard of Taste*, de 1757, pero también en todos sus trabajos de crítica estética. Las personas de gusto deben establecer la norma de gusto. Es la auténtica manera de refinar el paladar mental y físico en la nueva sociedad civil burguesa. La sociabilidad es la norma clave de Hume y en absoluto, como hemos visto, se trata de un apriorismo sustantivo al modo kantiano. Que la relación entre lo general y lo particular es clave en el psicologismo de Hume resulta evidente a través de su identificación continua entre los dos tipos de gusto: el del paladar y el de la mente. Refinar el paladar o refinar el espíritu son cosas similares y necesarias entre sí. Y para resaltar tal similitud, Hume utiliza como ejemplo un texto del Quijote. Alaba el ingenio de Cervantes no



sólo por refinar a Sancho sino sobre todo por mostrar tal refinamiento a través del famoso episodio del segundo libro quijotesco en el que Sancho alardea de que el ser buen catador de vinos le viene de familia. A dos antepasados suyos les habían dado a beber un vino y los dos dijeron que era bueno, pero el uno añadió que tenía un cierto regusto a cordobán y el otro que un cierto sabor a hierro. Al vaciar la barrica de vino se hallaron dentro unas llaves de hierro atadas con cuero o cordobán. El paladar sensorial y el mental son lo mismo y exigen un mismo refinamiento de gusto. De ahí los ensayos de Hume sobre el refinamiento en la literatura y en las artes. Sólo un paladar refinado hace una mente refinada y viceversa. Ahora bien: ¿en qué coinciden Locke y Hume? Obviamente en que el lenguaje es el único creador y transmisor de ideas a partir de las experiencias sensibles y, en consecuencia, el lenguaje literario sólo consistiría en ese refinamiento del espíritu, esto es, una elevación del lenguaje respecto a la simplicidad del lenguaje común. No se ha profundizado mucho más a partir de entonces.

Sólo que esta imagen del lenguaje literario como refinamiento o la imagen del paladar a propósito del vino y del ingenio de Cervantes (al igual que la metáfora de los gusanos de seda) nos llevan directamente al Kant que habíamos olvidado, es decir, a la segunda metáfora que nos interesa: la metáfora kantiana de la *hoja de parra*. Lógicamente Kant jamás hubiera admitido la identificación entre el paladar sensorial y el paladar mental. Para él la división entre lo trascendental y lo empírico sigue siendo la base sustantiva de todo. Es su línea horizontal de fondo. Pero a la vez observamos una línea vertical: la diferencia entre lo puro y lo impuro. Por ejemplo entre *quid ius* y *quid iuris*, entre la moralidad y los códigos jurídicos. Aquélla —la moralidad— debe ser siempre pura, pero los códigos rozan lo empírico y por tanto siempre serán en cierto modo impuros. Lo mismo ocurre con los juicios del gusto, ya que una cosa son los juicios de los sentidos y otra cosa la idealización de esos juicios. La sensibilidad trascendental es sólo el dorso de la razón pura —como la imaginación trascendental—.[6] ¿Cómo relacionarse entonces con lo empírico impuro? A

---

6 En Kant existe siempre un triple camino para el conocimiento: intuición sensible, imaginación sintetizadora y concepto o juicio. Una metáfora como cualquier otra, aunque perfectamente cohesionada. Sin embargo es verdad que (como también ha señalado Zizek) Kant se armó un lío con la imaginación trascendental, otro flanco débil por donde pudo introducirse Heidegger para establecer sus dos versiones sobre Hölderlin, sobre Nietzsche y sobre la metafísica: el *olvido del ser*, etc. Pero el que se armó un lío fue el propio Zizek



través de un doble escalón intermedio: las categorías del entendimiento y las formas de la sensibilidad. Dos cuestiones que Kant llega a confundir prácticamente con el lenguaje. Y a partir de ahí nos aparecen una serie de planteamientos encadenados: 1) O bien el lenguaje no expresa la verdad de lo trascendental, la *verdad del alma*, como dirán luego los románticos; o bien el lenguaje se vuelve demasiado empírico. En cualquiera de los dos casos el lenguaje es traidor. Obviamente aquí comienzan a esbozarse todas las disquisiciones posteriores acerca de la poesía pura y de la poesía impura, ese fantasma que ha llegado hasta hoy. 2) Pero hay una segunda traición del lenguaje: es incapaz de expresar lo sublime, esa otra categoría que introduce Kant en la *Crítica del juicio*. No sólo lo trascendental humano sino lo sublime de la naturaleza: unas «montañas nevadas», una tormenta o el arco iris. Incluso el lenguaje es traidor en cuanto trata de ser crítico de arte o de literatura: siempre habrá algún residuo en la expresión literaria que se le escaparía a la crítica. Como se ve, imágenes kantianas que también han llegado hasta hoy y no de una manera fantasmal: ¿quién dijo que la posmodernidad capitalista había superado a la llamada modernidad kantiana? 3) La clave de la obra literaria (*estética* para Kant) radicaría pues en la expresión de las formas subjetivas de la sensibilidad. Ahora bien: ya que la sensibilidad es incapaz de pensarse a sí misma (sólo provoca placer o dolor) ¿cómo pensarla e incluso cómo funcionan esas formas subjetivas? En este sentido Kant admite —y como excurso— los juicios reflexionantes y los juicios orientadores en el ámbito literario o artístico. Los juicios reflexionantes derivan de la obra de arte en sí misma: ella no ofrece conceptos, pero sí incita a pensar, a reflexionar. ¿Cuándo? Cuando se trata de

---

(siguiendo a Badiou) a propósito de San Pablo como ejemplo *universalista* frente a la *globalización*. De cualquier modo se trataba de explicar en los dos casos el actual ámbito cultural en el que la literatura parecería haberse ido quedando aislada y marginada, casi un suicidio provocado no sólo por el mercado sino por los propios estudiosos y profesionales literarios. Una perspectiva que provenía ya de las teorías sistémicas de S. J. Schmidt y, más recientemente, de la teoría de los polisistemas del israelí Even-Zohar. En realidad ha sido un intento a la desesperada por salvar a la literatura diluyéndola en la imagen del *texto* e intentando provocar la ósmosis entre los diversos subsistemas culturales. Lo malo es que tanto estos estudios sistémicos como el comparatismo culturalista o poscolonial anglosajón tienden siempre a mantener (y a mantenerse en) los valores que rigen en el mundo hegemónico actual. Lógicamente los que aseguran la dinámica y el mantenimiento del sistema a través de teorías comunicativas y sociológicas como las de un Talcott Parsons o un Niklas Luhmann. Por supuesto que no quisiera generalizar sino sólo especificar los matices y la complejidad que puede haber en cada caso.



obras de arte con espíritu. Existen obras estéticas a las que no hay nada que objetar pero que carecen de espíritu (*Geistlos*, dice Kant en estricto). Por el contrario las obras de arte con espíritu, esas que incitan a reflexionar, serían como un chispazo que pondría en marcha no sólo la sensibilidad sino todo el aparato cognitivo humano. Y como ese aparato cognitivo se le supone a todos los hombres, así se establecería una norma universal del gusto, una norma quizá no explícita pero implícita en el kantismo: algo así como lo que Kant llamó *ideas estéticas* (Eliot hablaría luego de *ideas poéticas* mezclando en cierto modo a Kant con el empirismo). Junto a ellas, los *juicios orientadores* que serían los más plenamente normativos y que supondrían además una especie de impulso hacia la vida.[7] 4) Ahora bien, la normatividad o las ideas estéticas presentan en Kant problemas obvios: pues si la obra literaria pura no sería más que la expresión de las formas de una sensibilidad subjetiva, el trabajo literario desaparece como objetividad. Y en cierto modo aún arrastramos también eso, sobre todo en ciertos excesos semióticos, en donde hasta hace poco, más que la obra, contarían en el fondo el emisor y el receptor (y en medio sólo el enunciado enunciador, etc.). Por eso Borges, en su *Primera antología personal*, señaló que a la idea de Croce (que en realidad es kantiana) de que la literatura es *expresión* deberíamos la peor literatura de nuestro tiempo. Eso está fechado por Borges en 1961. Podría acaso añadirse que también a esa idea de la *expresión* le debemos la peor crítica, y quizá por eso Borges ya había escrito *Otras inquisiciones* en 1952. Pero insisto en que la imagen kantiana de las formas puras de la sensibilidad subjetiva ha llegado hasta hoy, en oposición a la impureza, el compromiso, etc. ¿Cuándo una obra de arte sería impura? Para Kant, por supuesto, cuando tuviera una finalidad objetiva como la que tienen las ciencias, la moral o la política. Incluso cuando la obra tuviera la finalidad de ser perfecta. La impureza consiste, pues, en tener esa finalidad objetiva y por supuesto en el roce con lo empírico. Pero Kant intuye el problema de la objetividad real de la obra y trata de solucionarlo a través de la moral. Ya que para Kant la moral práctica era la clave de todo (tanto que el poeta Heine llegó a decir que Kant tenía alma de ten-

---

7 Hanna Arendt y R. Makkreel han sido determinantes en los planteamientos que hace al respecto el filósofo italiano A. Ferrara en su libro: *La autenticidad reflexiva. El proyecto de la modernidad después del giro lingüístico* (2002). Discrepo en gran medida de Ferrara en el prólogo al libro de G. Núñez y Mar Campos: *Cómo nos enseñaron a leer* (en prensa).



dero: en realidad la moral laica era la clave, también en Kant, para establecer la sociedad civil), y ya que las ideas estéticas afectan a todo el aparato psíquico, Kant llegará a decir por eso —y como indicábamos— que las ideas estéticas incitan a la vida más plena, a la vida más moral de toda la naturaleza humana. Y es así como llegamos a Rousseau y retomamos la metáfora de la hoja de parra.

Se ha dicho que Rousseau fue para Kant el Newton de la moral. Y es cierto en gran medida. Pues frente a Diderot o Jovellanos que querían *dèpopulariser* al pueblo, es decir, librarlo de su inconsciente servil y su religión supersticiosa, Rousseau *populariza* al extremo (para él los nobles ya no cuentan). No es que nuestros ilustrados no fueran fisiócratas y roussonistas: lo fueron de sobra. Meléndez Valdés no se cansa de hablar de las *tierras muertas* y Jovellanos —en una de sus tantas oscilaciones— llega a decirle a Moratín, en una epístola de 1796, que ojalá se acabara la propiedad. Pero estoy hablando de Rousseau en sentido fuerte. Del Rousseau que se atascó en el *Segundo discurso*, el que trataba de la desigualdad social, y se retiró hacia sí mismo en las *Confesiones* o a analizar la educación con el *Emilio*. Sólo que está claro que la moral natural de Rousseau (es decir, el hombre ya social y moral en naturaleza, el contrato concebido como un pacto del pueblo consigo mismo, etc.), esa moral natural roussoniana, digo, implicaba para Kant la legitimación de que del *ser* sí se podía deducir el *deber ser*, legitimaba en suma la norma moral sustantiva. Era la mejor manera de rechazar la amenaza de Hume. Y por eso finalmente (en 1786) Kant hace una historia estética de la humanidad remontándonos a sus orígenes. Nada menos que a los orígenes escritos en la Biblia, algo así como Milton en su *Paraíso perdido*, pero con una reescritura mucho más laica y desde luego condensadísima. Hacer historia desde el origen suponía una necesidad para todo el horizonte ilustrado: se trataba de reescribir la historia humana, incluida la historia literaria, y basta con remitirnos en la España del XVIII a los *Orígenes de la poesía* de Velázquez o a los *Orígenes del teatro* de Moratín. Obviamente la mentalidad científica y biologicista del XVIII se acentuará al máximo en la bisagra del XIX-XX y tras el *Origen de las especies* de Darwin eran inevitables los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo o los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal. Que las leyes de la evolución impulsaran a Brunetière y a Lanson a establecer la historia literaria como evolución de los géneros no es menos sabido, pero todo esto se había fer-



mentado ya en el XVIII y me remito de nuevo a los trabajos de Leonardo Romero, Álvarez Barrientos o Inmaculada Urzainqui. De modo que Kant también viaja hacia los orígenes bíblicos, un viaje «con la imaginación sujetada por la razón», y respetando al margen lo que la Biblia luterana había dicho. Pues bien, ese viaje (*Presunto origen de la historia humana*), ya en la vejez, le sirve a Kant en dos vértices: por un lado para seguir fundamentando la moral natural; por otro lado para mostrar cómo el arte, que posee también una moral natural, reconcilia siempre la idealidad con lo natural. No por su objetividad misma, repito, sino por la moral objetiva que conlleva. Y así Kant comienza con el mordisco de la manzana: ¿por qué la manzana? Quizá porque la vista, el menos sensible de los sentidos, le impulsa a ello. En este primer mordisco el hombre empieza a vislumbrar la razón, comienza a descubrirla. En ese primer momento, en el instinto de nutrición, la razón sin embargo sólo ayuda a los sentidos. Por el contrario, en un segundo momento, en el instinto de reproducción, la razón se impone a los sentidos, los idealiza, los convierte en sensibilidad: así el sexo animal se transforma en amor y se hace perdurable y familiar.[8] Pero a la vez esa sensibilidad moral se transforma en moral estética y surge el primer artificio: la hoja de parra que cubre el sexo. La piel de las ovejas o de otros animales con que se cubre el hombre posee una doble finalidad objetiva: abrigarse y a la vez mostrar al hombre que es superior a los animales. La hoja de parra en cambio es sólo un símbolo de que el sexo animal se ha idealizado, se ha convertido en sensibilidad moral. De modo que esa sensibilidad idealizada en la hoja de parra convierte a ésta en un signo estético y moral a la vez. El arte de la hoja de parra es subjetivo, pero normativo en cierto modo —y al lado de la objetividad de las pieles de oveja— le sirve al hombre para descubrir que él es la verdadera finalidad de la naturaleza. De algún modo el arte, siendo una finalidad sin fin, se inscribe sin embargo en la finalidad global a través del símbolo de la hoja de parra y de la idealización del sexo.

De nuevo, no sin problemas: cuando el racional/sensual Stendhal señala que su modelo de escritura es el *Código civil,* está mandando al cuerno toda la impureza de los códigos jurídicos. Lo que le importa es

---

8 La mujer aparece al principio, pero desaparece enseguida como por ensalmo: una brecha más en la idea de naturaleza humana.



la claridad de esa prosa. Por el contrario, cuando Von Kleist escribe su *Teatro de marionetas* incluye una carta a un amigo en la que critica a éste porque sólo le alaba su lenguaje y su técnica poética, sin darse cuenta —añade Kleist— de que ese lenguaje técnico está traicionando el espíritu que él quería expresar directamente: es un lenguaje traidor del *alma*. Cuando Alberti redacta el prólogo a *El poeta en la calle* escribe efectivamente «bajé a la calle», es decir, me rebajé, sin duda por una cuestión moral (los de abajo, los de la calle, parecían representar una moral nueva y mejor que la de los de arriba); pero no sin nostalgia, pues es en la revista republicana *Hora de España*, a finales de la propia guerra civil (aunque la versión definitiva se incluirá luego con otro título en el libro *Entre el clavel y la espada*) cuando Alberti publica el famoso poema acerca de la gramática urgente y de la prisa, esperando que después vuelva a él (o él vuelva a) la palabra virgen y el adjetivo justo, etc. Es decir, en el fondo, nostalgia de las supuestas formas puras del lenguaje. En el mismo sentido, cuando Jorge Guillén dice que no hay palabras impoéticas y que palabras mínimas como guijarro o alambrada también pueden ser poéticas, evidentemente está temiendo a la impureza, arrastrando la nostalgia de un lenguaje no traidor (sin acordarse quizá del valor mítico/poético que había tenido el guijarro de David contra Goliat o sin percibir el valor mítico/literario, en su mayor tragedia, que iban a tener las alambradas de Dachau o del resto de los campos de concentración del Holocausto).

El problema que rezumaba en cualquier caso era el de la objetividad del texto. Así Leandro Fernández de Moratín (en la edición final de sus obras completas en la imprenta de Bobée y en el París de 1825) coloca un prólogo en donde surge inesperadamente la tercera metáfora clave a la que aludíamos: la metáfora del *taquígrafo*. La taquigrafía se había empezado a generalizar en torno a 1800, y en 1816 F. Serra y B. C. Aribau publican su *Tratado de taquigrafía castellana*. En realidad Moratín concibe esto como el fin de la *mimesis* literal. Y quizá por ello Moratín señala: que un taquígrafo transcriba una reunión familiar y trate de trasladarla al escenario. Sólo saldrán pálidas conversaciones en prosa o verso. Lo curioso es que esa misma imagen —sin taquígrafo, claro— la había utilizado literalmente Hume: nada más insulso sobre la escena que la conversación habitual de una familia a la hora del té transplantada literalmente al teatro. Quizá por eso Diderot fomentó la *distancia* escénica[9] como única



manera de crear ilusión artística, es decir, de que el público se viera a la vez alejado y confirmado en esa objetividad de la distancia. Será el hallazgo de todas las comedias de Hollywood. Pero quisiera terminar con otro ejemplo poético básico: una nota sobre la diferencia entre el lenguaje traidor del kantismo y el lenguaje experiencial del empirismo. Gabriel Ferrater, analizando en los años sesenta la obra de Foix, indicaba que la única manera de diferenciar entre el lenguaje poético y el lenguaje común consistía en la utilización de la *Métrica* en su sentido más amplio, la dislocación de los acentos y del tono para no tener que pedir el billete del autobús en rimas. Un abismo lo separaba de Von Kleist con su acusación al lenguaje traidor. Para el empirismo más o menos larvado de la llamada escuela de Barcelona de los años cincuenta y sesenta el problema no era la traición del lenguaje sino cómo diferenciar el lenguaje común del poético.[10] Y no se trataba sólo de una cuestión de acentos, sino de tono.[11] Por seguir con el ejemplo, digamos que en la primera posguerra española dos magníficos poetas, cada uno en su estilo, como Dámaso Alonso y Blas de Otero, hablaban a gritos y fieramente sobre el mundo e incluso gritaban a Dios. Así, libros como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso o *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero. Sin embargo sólo unos años después, cuando las cosas empezaron a «modernizarse» en España, Carlos Barral se despide del asunto de Dios con unos versos a su vez casi inspirados por Hume. Diciendo tan sólo a media voz: «No recuerdo/ exactamente cómo terminó./ Más tarde/ me parecía un sueño

---

9 Que por supuesto no tiene nada que ver con *la distancia* de Brecht. Sobre la diferencia entre ambas distancias *vid.* J. C. R.: *La norma literaria* (2001); e igualmente en *Brecht, siglo XX* (1998).

10 Es curioso que Thomas de Quincey (ese «escritor de escritores», como lo definió Borges), en su libro *Memoria de los poetas de los Lagos*, que empezó a escribir en 1837 y en el que habla de Coleridge o Wordsworth (al que primero ensalza y luego corroe) recuerde hasta qué punto los «Lakistas» trataban de *experimentar* con el lenguaje de las clases bajas y medias para ver si eran capaces de convertirlo en lenguaje poético. Por eso Wordsworth habla de que sus poemas se basan en «incidentes y situaciones de la vida común» y en «el lenguaje realmente usado por los hombres» (aunque presentado todo de modo no usual), frente al «lenguaje ostentoso» de los poetas «que se imaginan darse honor a sí mismos». Las notas de De Quincey no son más que una paráfrasis de este manifiesto inicial de las *Baladas líricas* (cuatro de Coleridge y el resto de Wordsworth) de 1798. Pero lo que me interesa señalar es cómo esas *Baladas*, por su aura romántica, se leen hoy fuera del contexto «conversacional» en que se inspiraron, es decir, el propio de Hume. Algo que sí recupera la aguda inteligencia de Gabriel Ferrater (o de Jaime Gil de Biedma, etc.).

11 Cfr. Gabriel Ferrater: «¿Qué es la métrica?» (2002).



nuestra historia». También el propio Barral describe la situación de la España de los años cincuenta y sesenta del siglo XX casi en los mismos términos en que lo habían hecho nuestros ilustrados. Al mostrar en un poema una procesión en un pueblo catalán, en el texto aparecen de pronto dos turistas, un chico y una chica nórdicos, rubios y geométricos, «casi teóricos» dice el poema, que concluye con una línea de contraste entre esos rubios y nuestra gente pueblerina, una línea que casi podría ser de Jovellanos: «Qué oscura gente y qué encogidos vamos». Y también Gil de Biedma subtituló su poema «Barcelona ja no es bona» con una imitación directa del dieciochesco «Mi paseo solitario en primavera» de ese Cienfuegos a quien (como recalca Miguel Ángel García) Menéndez Pelayo llegó a tildar de socialista. Aunque por supuesto Cienfuegos jamás hubiera dicho lo que el poema de Jaime Gil dice a favor de los hijos de los charnegos o murcianos emigrantes: «que la ciudad les pertenezca un día».

En una palabra: tanto si la práctica literaria se forjó en el ámbito empirista o se forjó en el trascendental (y en sus indudables mezclas), de lo que no cabe duda es de que la historia literaria bien como historia de la cultura o bien como juicio estético (y me he dejado de lado al posterior Hegel)[12] no se pudo concebir ni realizar más que como el desarrollo de una línea en el interior de la evolución global del espíritu o de la naturaleza humana. Y, en efecto, fue así como surgió (se construyó o se produjo) la configuración *in genere* de la historia literaria.

El problema para nosotros sería cómo y en qué sentido entiende cada uno hoy esa metáfora determinante: la *naturaleza humana.* Pues si de golpe un teórico americano tan significativo como Richard Rorty (en su libro *Filosofía y Futuro*, del año 2000; Rorty, 2002) decide que los pragmatistas creen ahora en la *no existencia* de la humanidad (sin duda por los problemas de la globalización); y otro teórico norteamericano, Robert Kagan, en su libro *Poder y debilidad* (2003) señala (descontextualizando a Jefferson) que «la causa de Estados Unidos es la causa de todo el género humano», entonces ¿a qué carta quedarnos? ¿O se trataría de la misma carta con su haz y su envés? Ya he señalado en otras partes mi postura ante

---

12 Cfr. J. C. R.: «Contornos para una historia de la literatura», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (Rodríguez, 2002).



este aparente dilema (la producción libidinal/ideológica de la condición humana o de cada yo), pero prefiero concluir con una cita ajena. Una paráfrasis de Raymond Chandler en el capítulo IV de su fantástica novela *El largo adiós*. «¿Qué se esperaba usted de la gente? —viene a decirnos Chandler— ¿Que fueran mariposas doradas?». Desde luego que no somos mariposas doradas, pero tampoco gusanos, aunque sean de seda.

Creo que esto supondría un buen punto de apoyo para seguir trabajando en la historia literaria y en la historia de aquí y ahora.



LA HISTORIA LITERARIA, TODA PROBLEMAS[1]

Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza)

El título de esta comunicación os habrá sonado a conocido. Efectivamente remite al título del artículo de 1952 en el que Dámaso Alonso enhebraba los varios hilos prosopográficos con los que don Amor teje la figura de su bella en el libro de Juan Ruiz.[2] Hacia la fecha en la que *Ínsula* publicaba este trabajo, los estudios hispánicos empezaban a recobrarse del marasmo a que los habían reducido las guerras aún cercanas. De 1949 es el primer volumen de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* prologado por un texto historiográficamente memorable de Menéndez Pidal, en 1950 había salido de las prensas mejicanas la traducción española del gran libro de Bataillon, y el propio Dámaso Alonso firmaba en 1951 la primera edición de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*.

Hablar de historia y de historiografía inevitablemente lleva al cuento de los años y las fechas que suelen entenderse como significativas en el tejido de la materia historiable. Sin la pretensión de reproducir un nuevo *caso* de lo que la jerga antropológica denomina *shick description*, las alusiones que acabo de hacer a algunos acontecimientos bibliográficos significativos

1 Se reproduce aquí el texto de la conferencia plenaria dictada por el autor en el III Simposio de la Asociación Española de Teoría de la Literatura que se celebró en la Universidad de Valencia los días 30 y 31 de enero de 2003. Al tratarse de un texto que fue expuesto oralmente, las citas están traducidas de la lengua original.

2 Dámaso Alonso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1973, vol. 2, pp. 399-411. [1.ª ed., *Ínsula*, n.º 79, 1952.]



en el ámbito doméstico de nuestros estudios cumplen una función deíctica como indicadores de la actitud que los hispanistas más notables de mediados del siglo pasado mantenían en relación al estatuto epistemológico que caracteriza a la historia literaria. Un programa de rasgos básicos y caracterizadores de la literatura «nacional» en el texto pidaliano (Menéndez Pidal, 1949), una muestra práctica de historia intelectual en la monografía de Bataillon y una declaración de idealismo en las páginas que el maestro español de la Estilística concedía a las observaciones de tipo general. Dámaso Alonso escribía en el libro de 1951: «No existe historia literaria» y, poco más adelante, «la obra literaria es ahistórica», «la obra de arte es eterna (si entendemos por eternidad el ciclo de nuestra cultura)». Para Dámaso Alonso sólo la obra poética individual poseía realidad artística en sí y en el momento de su apropiación por el lector —«el estudio de una obra poética o, en general, artística, es siempre estudio de una realidad actual»—, y el resto... era erudición indigesta o ruido cultural: «Nuestras historias de la literatura, lo que entendemos por historias de la literatura, tienen un contenido mixto: cierto que tratan (cuando no maltratan) esas espléndidas permanencias, esas luminosas criaturas inmutables; pero, ay, arrojadas confusamente entre una enorme masa de fracasos, entre montones de obras que nunca dijeron nada a la mente y al corazón del hombre, o que si tuvieron vida fue sólo algunos años, quizá una moda o un capricho de la imaginación popular» (Alonso, 1957: 205-209).

Dámaso Alonso, aunque coincidía con ella, no formulaba explícitamente la distinción que había hecho Desiré Nisard, en 1844, entre *histoire littéraire* e *histoire de la littérature* y que, literalmente, ha cubierto un recorrido de más de doscientos años en los estudios de la literatura francesa, desde los benedictinos de Saint-Maur en el XVIII y Gustave Lanson a principios del XX (1903) hasta llegar a Roland Barthes (1963), ya mediado este siglo, y quienes, a su zaga han entendido el marbete *historia literaria* como el análisis y explicación de todos los componentes de esa peculiar «institución» social a la que llamamos literatura.[3]

3 «Et l'on pourrait alors écrire à côté de cette 'Histoire de la littérature française', c'est-à-dire de la production littéraire, dont nous avons d'assez nombreux exemplaires, une 'Histoire littéraire de la France' qui nous manque et qui est presque impossible à tenter aujourd'hui; j'entends par là non pas un catalogue descriptif ou un recueil de monographies comme ce que les Bénédictins et l'Académie d'Inscriptions ont donné pour l'ancienne littérature française, mais le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la cultu-



Lanson había explicado las dos nociones con envidiable claridad. La *historia literaria* la entendía «como el cuadro de la vida literaria en la nación, la historia de la cultura y de la actividad de la multitud oscura que leía tanto como la de los individuos ilustres que escribían», mientras que la *historia de la literatura* era vista por el estudioso francés como el estudio exclusivo de las «obras maestras». Esta eficaz distinción conceptual de nuestros vecinos galos no ha tenido arraigo en la tradición crítica española, de modo y manera que tanto uno como otro título han sido interpretados como la penosa acumulación erudita de datos inertes —«cosa de documentos, de archivos, de datos, de fechas y con ausencia total de espíritu y sentido estético», escribía Pedro Salinas en 1933[4]— que sólo la bella sublimación en la memoria es capaz de transformar en texto artístico o como la anécdota biográfica que ha sido experiencia escolar para el poeta (me refiero el poema que Vicente Aleixandre tituló precisamente «Historia de la literatura» y en el que reconstruye la fatal cabalgada del poeta Espronceda).[5] Ya avanzado el siglo XX, un dinámico catedrático de instituto —Guillermo Díaz-Plaja— y uno de los más eminentes filólogos del Centro de Estudios Históricos —Américo Castro— son los únicos nombres de profesionales del saber literario que dieron pruebas de interesarse por el huidizo estatuto gnoseológico que plantean los textos literarios en su vivir histórico; el primero con útiles programas editoriales y algún trabajo informativo (Díaz-Plaja, 1949; 1963), el segundo con la elaboración de un apasionante y discutido procedimiento de lectura de los clásicos españoles.

La precaria, la casi inexistente reflexión hispanística sobre la *historia literaria* ha seguido manteniendo su confortable estado de desinterés por el tema, hecha excepción de prontuarios académicos como el de Oscar Tacca (1968) y de las aportaciones relacionadas con los condicionantes ideológi-

---

re et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient» (Lanson, 1965: 86-7).

4 Carta a Catherine Whitmore de 18-II-1933 en que comenta unas oposiciones a cátedras de «Literatura Española»: «Es ya hora de acabar en España con esta degeneración del concepto de historia literaria, miserablemente historicista, que domina y que permite que un pobre hombre como Hurtado sea profesor de Madrid» (Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, ed. Enric Bou, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 173). Esta carta debe leerse junto con la dirigida a Jorge Guillén en 3-IX-1932 (Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 149-50).

5 Vicente Aleixandre, *En un vasto dominio*, Madrid, 1962, pp. 194-7.



cos que han podido marcar la constitución de la historia nacional de la literatura española (Mainer, diversos trabajos desde 1981; 2000). Afortunadamente, convocatorias como la que aquí nos ha reunido presagian aperturas de horizontes y el inicio de un proceso intelectual más exigente que los muchos testimonios personales que pueden aducirse —anécdotas de oposiciones, análogas a la referida en las cartas de Salinas— como síntoma de las inquietudes de nuestra sociedad literaria por el tema que nos ocupa.[6]

Lamentablemente no es posible leer en español ni las reflexiones metodológicas del Lanson o el Brunétière de principios del XX, ni los brillantes alegatos de Proust contra Sainte-Beuve o de Péguy contra Lanson; sólo algún apunte sobre la complejidad que supone la historia literaria en alguna página de Américo Castro.[7] Así pues, la primera gran crisis que habían experimentado los estudios europeos de historia literaria en el filo del primer tercio del siglo XX fue desconocida en estos pagos. Las requisitorias que desde distintas publicaciones académicas de los años veinte y treinta —la *Romanic Review*, la *Modern Philology*, la *Southern Review* o la *Kenyon Review*— y las movidas sesiones del Congreso de Historia Literaria celebrado en Budapest en 1931 (*Bulletin of International Committee of Historical Sciences. Proceedings of the First International Congress of Literary History*, 1932) entre nosotros pasaron desapercibidas.

Itinerarios críticos de la historia literaria

Hacia los años treinta del siglo XX los vientos de fronda se cernían tanto sobre los estudios históricos generales como sobre los de historia literaria; un proceso de crítica rigurosa se estaba realizando contra el prestigio metodológico y las seguridades conceptuales en que se había asentado la práctica del positivismo historicista, a pesar del cúmulo de sus aportacio-

6 Las «Memorias» de las oposiciones y concursos a plazas docentes de Enseñanza Media y de Universidad han sido una prolongada práctica durante muchos años en las que algo de valor teórico ha podido producirse; cuando así ha sido, sus autores lo han publicado como trabajo exento y liberado de la carga de prosa administrativa que esta clase de textos impone. En cualquier caso, la reiteración de los argumentos de autoridad suele restar interés sustantivo a esta clase de trabajos.

7 «La historiografía no puede cobijarse bajo una cúpula, rica de conceptos fijos y unívocos, al menos cuando se aspira a hacer ver el pasado como una estructura y en una perspectiva de valor» (Castro, 1957: 3).



nes documentales. El historicismo —un quehacer intelectual que había introducido la experiencia de la contingencia en el universo intemporal de la Poética y la Retórica—, una vez cumplida su función dinamizadora, había pasado a convertirse en un modelo científicamente estéril y moralmente inquietante (Popper *dixit*). No olvidemos —se ha recordado en muchas ocasiones— que al historicismo positivista se deben las grandes aportaciones en historiografía literaria —desde Lanson a Mornet, desde De Sanctis a Sapegno, desde F. R. Leavis a E. Tillyard, desde Amador de los Ríos, Milá y Menéndez Pelayo a Menéndez Pidal— de las que aún viven en buena medida los estudios literarios de las «literaturas nacionales». Del mismo modo, es preciso recordar contra las simplificaciones abusivas que, desde la historiografía historicista *in strictu sensu,* ya se habían construido los puentes que relacionaban los textos artísticos con los desnudos «hechos» de la historia *tout court*, una operación librada en los capítulos apendiculares que la llamada «historia de la civilización» incluía en sus programas de trabajo (Rafael Altamira fue en España un ilustre representante de esta dirección, en la que intuitivamente había sido precedido por Juan Valera en su continuación de la *Historia* de Modesto Lafuente).

Pero volviendo al núcleo de las preocupaciones de los congresistas de Budapest, podemos verificar en sus *Actas* cómo los grandes temas allí debatidos fueron el método y las técnicas de trabajo que mejor convenían a los estudios histórico-literarios entonces en curso. La alternativa metodológica que se discutió fue resumida por Luigi Sorrento como la elección obligada entre un *método erudito* y un *método crítico*, si bien en alguna comunicación —como en la de Josef Nadler «Literatur, Rasse, Volk?»— resonaban armónicos inquietantes. La fórmula de compromiso con la que Paul Van Tieghem cerraba las sesiones del Congreso postula la convivencia integradora de las «literaturas nacionales», el comparatismo y la «literatura general» entonces en agraz.

Según el comparatista francés, la historia literaria comenzaba «desde el punto en que se indagaba en el establecimiento de relaciones entre hechos diversos, diversos espíritus, diversos textos que han podido actuar los unos sobre los otros» (*Bulletin of International Committee*, 1932: 132).

Los años que vendrían a continuación no facilitaron precisamente la circulación libre de las ideas y los grupos implicados en la teoría o en la práctica de la historia literaria, ya que las circunstancias colectivas les forzaron a trabajar encerrados en el ámbito reducido de las tradiciones nacionales, induda-



blemente más porosas unas que otras. Ahora bien, en los años posteriores a la segunda Gran Guerra, cuando se extendió la práctica crítica del *close reading* bajo las más diversas advocaciones, se consolidaron al mismo tiempo los fundamentos de una teoría formal que ha podido llegar a la hipertrofia del texto aislado, del texto desgajado abruptamente de sus circunstancias de producción inmediata, de la historia colectiva de la que forma parte e, incluso, de las propias tradiciones literarias que condicionaron su forma y sentido.

El segundo momento de crisis vivida por la historia literaria se hizo patente al cumplirse el segundo tercio del siglo XX. La crisis había estado precedida por inquisitivas reclamaciones a favor de los compromisos político y social de la literatura, como la que popularizó Jean-Paul Sartre en su «¿Qué es la literatura?». En torno a 1970 distintos estudiosos europeos y americanos, preocupados tanto por el estatuto teórico de la disciplina como por el lugar que se le reservaba en las estimaciones sociales contemporáneas, enunciaron un repertorio de respuestas a esta pregunta, respuestas que sirven para definir cómo se sentían entonces los problemas propios de la historia literaria que hasta aquellos momentos había permanecido cómodamente guarnecida en los departamentos universitarios y en los programas escolares de muchos países.

El más intenso desafío que en aquellos momentos estaban viviendo escritores y académicos procedía del hiato producido por un talante ético generado en el «compromiso» con la historia y la fruición egotista del placer estético; urgía el hallazgo de la fórmula legitimadora de los estudios literarios en un universo de aguzada conciencia social y, dentro de ellos, de la peculiar función que competía a la consideración diacrónica de la literatura. El texto más sintomático de cómo se planteaba la nueva concepción de la Historia literaria fue el discurso que el profesor Hans Robert Jauss dictó en 1967 en la Universidad de Konstanz con el título de «Was ist und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?» y que se haría famoso con el título más provocador de la edición de 1970.[8] Y aunque las proposiciones contenidas en este texto son bien conocidas, no creo impertinente recordar el fundamento que Jauss adjudicaba a la historia literaria en su papel de «for-

8 El éxito de este texto fue fulminante; traducido a muchas lenguas (en español en 1971 y 1976), fue estimado como el programa fundador de la llamada «estética de la recepción». Yo mismo (Romero Tobar, 1979) dediqué un artículo a la adaptación de los supuestos de Jauss a determinadas manifestaciones literarias españolas de diversos momentos.



madora de sociedad» y fuerza emancipadora de las alineaciones que tramaban la estructura social del momento. Una finalidad pragmática que, entre nosotros y en términos más inmediatamente pedagógicos, reclamaba Lázaro Carreter en el prólogo a un libro de 1973, prólogo que su autor tituló «El lugar de la literatura en la educación» y que suscitó un inusitado movimiento de curiosidad en las revistas culturales y en las aulas.

En esta coyuntura cronológica —años sesenta y setenta— los universitarios norteamericanos interesados en el problema dieron al mismo réplicas interesantes que se compendian en *New Literary History*, la revista fundada en 1969 por Ralph Cohen. La declaración de intenciones de esta publicación, según se recoge en la contraportada del primer volumen, señalaba como su objetivo la publicación de «*artículos sobre teoría literaria* que tengan que ver con asuntos como son las razones para el cambio literario, la definición de los períodos y sus usos en interpretación, la evolución de los estilos, convenciones y géneros y su relación entre ellos y los períodos en los que florecieron, la interconexión entre las historias de las literaturas nacionales, el lugar de la evaluación en la historia literaria, etc.».[9] Y, aunque este programa de trabajo editorial fue modificado posteriormente sobre márgenes aún más flexibles,[10] resultó muy significativo que René Wellek (1973) concluyese su último escrito sobre la cuestión que nos está ocupando refiriéndose a los primeros números de esta revista y al reiterado propósito de reiniciar una nueva historia inmanente de la evolución literaria. El agudo historiador de la moderna crítica literaria en las literaturas occidentales firmaba en el artículo al que aludo un balance autocrítico y devastador de lo que había sido su trayectoria intelectual de más de cuarenta años, un balance que podría tomarse como una conmovedora palinodia:[11] «Croce y Ker están en lo cierto. No hay progreso ni

9 Véanse los artículos de Wolfgang Iser, Jonathan Culler y otros autores en el número conmemorativo del 25.º aniversario de la aparición de *New Literary History* (1994).

10 «The journal welcomes two types of contributions: *theoretical articles on literature* that deal with such subjects as the nature of literary theory, the aims of literature, the idea of literary history, the reading process, hermeneutics, the relation of linguistics to literature, literary change, literary value, the definitions of periods and their uses in interpretation, the evolution of styles, conventions and genres, and *articles from other disciplines that help interpret of define the problems of literary history or literary studies*»(*New Literary History*, 1985: 3, página de encarte).

11 Desde el artículo «The Theory of Literary History» (1936) hasta el último: «The Fall of Literary History», *apud Geschichte-ereignis und Erzählung*, R. Koselleck y W. D. Stempel editores (1973). (La mayor parte de los estudios de R. Wellek sobre el tema han



desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Esto viene a ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria» (Wellek, 1983: 260).

Pero el curso de las cogitaciones más resonantes de las últimas décadas del siglo XX no parece que haya proseguido en la dirección de la exigente autocrítica del maestro austriaco. Otras preocupaciones, distintas de las que estimulaban al inquieto estudioso del círculo de Praga, han ido oteándose en los años más recientes. Pues, si hasta los setenta —tomemos como indicador el artículo de Wellek sobre el «ocaso de la historia literaria»— importaba definir los problemas que aquejaban a ésta, a partir de esa década ha importado mucho más considerar a la historia literaria como un problema más. El individualismo relativista de la posmodernidad no sólo ha dibujado de nueva planta los bordes de los campos del conocimiento sino que también, y en una propuesta que se presenta como absolutamente radical, ha deslegitimado los meta-relatos que describían los cuadros de las diacronías literarias en los países occidentales.

Por una parte, las más difundidas prácticas actuales en la investigación en Ciencias Humanas, han llevado a replantear con nuevas palabras el viejo problema de la determinación de las bases históricas que permiten distinguir el discurso literario de los otros discursos. La antropología de los años setenta y ochenta, que ha acosado y seducido con éxito probado a la historia *tout-court,*[12] ha ejercitado con eficacia sus solicitaciones sobre el más específico campo de la historia literaria hasta el punto que una productiva corriente de origen anglosajón se proclama como restauradora del viejo historicismo en el marbete sincrético con que se la conoce de *New Historicism*. La atención prestada al flujo y la circulación de múltiples discursos en el ámbito de cada cultura específica define las propuestas metodológicas de uno de los más característicos partícipes de esta tendencia —me refiero, claro está, a la *Cultural Poetics* acuñada por Stephen Greenblatt (1980)—, tendencia cuyos fundamentos teóricos son variados y dispersos, pero que, por supuesto, no evita la capital cuestión epistemológica

---

sido reunidos por Sergio Beser en el volumen que ha sido titulado en español *Historia literaria. Problemas y conceptos* [1983].)

12 «La *mirada del antropólogo* como principio operativo que nos distancia de lo aceptado y [...] que asume el punto de vista del nativo, de manera tan consecuente que se proclama que la *teoría del nativo es la teoría del historiador*» (Juan José Carreras, 2000: 235).



que late en la actualización lectora que realiza el historiador de la literatura al interpretar los textos del pasado. Greenblatt la resuelve con una bella fórmula retórica:[13] «lo primero fue mi deseo de hablar con los muertos [...]. Ni siquiera renuncié a ese deseo cuando comprendí que por más que me esforzara en escuchar, lo único que alcanzaría a oír sería mi propia voz», para reconocer acto seguido que su propia voz era la de los muertos «que han dejado huellas textuales que se oyen en las voces de los vivos» (Greenblatt, 1998: 33).

Una de las propuestas neohistoricistas que ha encontrado algún eco en el hispanismo es aquella que enunciaba Montrose con el quiasmo —otra vez la retórica— que cruza la «historicidad de los textos y la textualidad de la historia». Habida cuenta de la inevitable forma narrativa que adoptan los textos históricos, tanto desde el análisis del relato como desde el análisis semiológico se explica la difusión de un aserto que hoy es ampliamente compartido. Establece tal aseveración que la forma narrativa empleada en un relato histórico determina el tipo de conocimiento que éste produce, y de ahí la conocida promulgación de Hayden White relativa a la función del relato realista como forma de enunciación privilegiada para el cuento de la historia en general y de la historia literaria, más particularmente considerada (White, 1978: 41-5). Más aún, la persona gramatical que enuncia —igual que la forma del relato— inviste de estructura de género literario al discurso histórico.[14]

El modelo expositivo que acabo de caracterizar es el prototipo de las historias de las literaturas nacionales, en las que «no debe faltar un principio originario y una conclusión satisfactoria, un héroe protagonista y una red de dificultades antagónicas, un progreso del héroe a través de los conflictos y una habilidosa forma de sortearlos —con caídas y recuperaciones— y unas formas de relación, en fin, con otras criaturas. Donde he dicho *héroe* léase *literatura nacional* y donde he hablado de *otras criaturas* entiéndase *otras literaturas*» (Romero Tobar, 1999: 34). Esto escribía yo hace pocos años y creo que puede seguirse repitiendo como descripción estándar de la forma narrativa propia de las historias de la literatura espa-

---

13 Crítica de esta tendencia, en Luis Beltrán (2003 y otros trabajos en prensa).
14 Mieke Bal, «First Person, Second Person, Same Person: Narrative as epistemology», *New Literary History*, 1993, vol. 24, pp. 293-320.



ñola, francesa, alemana, etc., si bien para apurar el marco de la descripción debería añadirse la vertebración ideológica que introduce el principio político de la nacionalidad con su sustento idiomático y su sustrato ideológico, que tan sagazmente ha descrito, entre otros, Claudio Guillén (1998).

Una impresión de prudente eclecticismo ofrecen muchos de los participantes en el encuentro que la Société d'Histoire Littérarire de la France celebró el año 1994 para conmemorar el centenario de la revista de la institución y avistar los nuevos panoramas que el fin de siglo XX deparaba al porvenir de la disciplina (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1995). En el encuentro que recoge esta publicación, Marc Fumaroli se muestra francamente optimista en su balance de relator: «La rehabilitación de la Historia literaria a la que hemos asistido estos días es en sí misma modesta. La disciplina literaria no aspira a ninguna revancha. Jamás se ha considerado a sí misma como una ciencia, sino más bien como un arte, lo que excluye las leyes y los dogmas pero no el rigor obstinado [...] y como todas las artes, ella supone —con un método— el talento y la diversidad de los talentos» (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1995: 186; ver también Delegué, 2002).

En fin, escépticos o convencidos, radicales o eclécticos, lo que no podemos acallar es la pregunta que desde muchas y diversificadas tribunas nos interpela: «Is there any evidence that we need the type of discourse provided by literary histories?» se interrogaba Peter Bürger en 1985 (1985); «Is Literary History possible?» preguntaba David Perkins en 1992 (1993); «Why Literary Historiography?» pedía Douwe Fokkema en 1996 (1996). Aunque no he sido exhaustivo en la recogida de testimonios, estas secuencias interrogativas —todas ellas formuladas en lengua inglesa— nos sitúan ante una disciplina que sigue poniéndose a sí misma en cuestión, desde la hechura de sus formulaciones constructivas hasta la justificación de su existencia. Se me figura que es algo muy similar a los recurrentes pronósticos que, desde hace muchos años, nos bombardean insistentemente con la amenaza de la consunción del género novelesco. ¿Solipsismo inútil o fecundidad pletórica de problemas? Yo opto por el segundo término de la alternativa.

Perspectivas de hoy para la historia literaria

La capacidad interrogativa de las ciencias acerca del estatuto de sus conceptos fundamentales es una garantía de su nivel de exigencia. Si me

permitís abusar de un argumento de autoridad quiero recordar que, a la altura de la primera etapa de crisis de nuestra disciplina, exactamente en 1926 Heidegger lo mantenía en las páginas preliminares de *Sein und Zeit,* donde podemos leer que «por todas partes se han despertado hoy en las distintas disciplinas tendencias a poner la investigación sobre nuevos fundamentos [...] La historia de la literatura debe volverse historia de problemas» (Heidegger, 1951: 12). De modo y manera que cuando leo en el libro de David Perkins de 1992, que «no podemos escribir historia literaria con una convicción intelectual» para encontrar en la línea siguiente que a pesar de todo «debemos leerla» (Perkins, 1993: 17), yo me siento estimulado a leer historia literaria, la que ya ha sido escrita y la que ahora se está escribiendo en las relecturas del pasado que nos ofrecen los críticos y los investigadores.

La falta de confianza en la idea de que sea posible reconstruir el pasado literario en un discurso crítico que ofrezca garantías teóricas se ha generalizado, singularmente a partir de la tercera etapa de la crisis a que me acabo de referir, la etapa que coincide con la difusión del paradigma cultural de la posmodernidad. En este *aquí* y en este *ahora* voy a proyectar mi visión de los problemas centrales que afectan hoy a la disciplina que conocemos como historia literaria.

La relación pasado-presente

El primero de estos problemas está imbricado en el más amplio que se interroga por la validez del conocimiento histórico general. La averiguación, la investigación de las huellas del pasado (esto era la *historia* para los griegos) y el propósito de comprenderlas desde el presente ha sido el gran designio de la historiografía moderna desde el siglo XVIII. A este proyecto responde la construcción de la Filosofía de la Historia, una disciplina de la Ilustración capaz de generar leyes de cumplimiento inevitable y, por consiguiente, de elocuente eficacia para los historiadores. Su equivalente en el plano de las Bellas Letras sería la mitificación del eterno Templo del Gusto (Garrido Palazón, 1992). La reacción historicista del XIX no hizo sino prolongar las analogías de concepción y métodos de trabajo entre historiadores y estudiosos de la literatura. Muchas, pues, han sido y son las complicidades entre unos y otros. Ahora bien, la historia trabaja con fuen-



tes escritas, con objetos y con cómputos estadísticos que son interpelados por el investigador. Mientras que los artefactos de arte —y, por supuesto, los textos literarios entre ellos— se interpelan a sí mismos, antes de ser interpelados: ésta es la gran diferencia de punto de partida entre las fuentes de la historia general y la de los productos estéticos y los textos literarios. Diferencia a la que se suma la muy diversa forma de relación que los historiadores generales y los historiadores literarios establecen con los textos. El historiador persigue el pasado del presente mientras que el estudioso de la literatura revive el presente del pasado, un presente que puede iluminar en un «orden simultáneo» a textos de tiempos muy distantes.

Pero, además, y siguiendo situados en el plano de la teoría del conocimiento, en los estudios histórico-literarios se manifiesta como axioma de obligado cumplimiento aquel *dictum* escolástico «*de singularium non est scientia*», ya que muy problemáticamente se pueden formular asertos de validez general a partir de textos individuales. Por muy elocuente que pueda ser la comunicación del receptor —no digamos del historiador— con el texto único, leído en su autónoma recurrencia, de esta experiencia aislada —todo lo rica que se quiera en fruición y en adquisición informativa— no deriva ningún progreso en el orden de las significaciones resonantes, ese territorio en el que la memoria lectora enriquece al texto con el eco de otros.

Una lectura de un texto pretérito carente de los viáticos que iluminen cómo ha sido su paso en la memoria de otros lectores es una acción de alcance muy limitado para el *common reader* y, sin duda, un ejercicio de solipsismo para el experto que marca el territorio de su trabajo con las barreras de la incomunicación. Admítaseme un testimonio singular de mi propia experiencia, ya que en mis modestas empresas de historiador de la literatura se me han hecho evidentes ambas limitaciones.

En los procesos de comercio epistolar —un campo de la escritura en el que me ocupo últimamente— puede sostenerse que una sola carta significa ella sola como hecho biográfico e, incluso, como testimonio social, pero es prácticamente irrelevante como portadora de significación artística, salvo el plus de literariedad que pueda aportar su tejido lingüístico. El Juan Valera, por ejemplo, que data una carta[15] suya en el país *du tendre* (en

15 «Adiós. Esta carta no debe formar parte de la colección de mis cartas de Rusia. Esta carta está fechada en el país *du tendre*» (carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 13-IV-1857;



la realidad, lo hace en San Petersburgo), está insuflando en esa carta concreta una ráfaga de imaginación de lo que ha vivido eróticamente durante los últimos meses y que ha ido contando a su corresponsal en otras misivas, pero simultáneamente transforma la anécdota biográfica en el trasunto de una auténtica *novela* que para él y los conocedores de la narrativa francesa del XVII remite al modelo erótico-social imaginado por Madeleine de Scudéry en la novela *Clélie* (1654-1660). Los textos necesariamente remiten a la memoria de otros textos.

La sucesión temporal

Pero el problema más específico que acecha a la historia literaria es el de la explicación del desarrollo histórico, tal como lo han ido formulando las historias de las literaturas en su propio recorrido. Y lo que sabemos acerca de la historia de las historias literarias es que —dejando aparte los repertorios de varones ilustres y las defensas e ilustraciones de las lenguas vulgares— la sucesión cronológica de los textos ha sido enfocada como el desarrollo de una evolución —orgánica o dialéctica, esa es otra cuestión—, una evolución que perseguía un objetivo determinado. El perfil teleológico de los primeros escritos historiográficos es indudable; los *Orígenes de la Poesía Castellana* (1754) de Luis Joseph Velázquez, la *Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music* de John Brown (1763) o en el entonadamente neoclásico *Cours de Littérature Ancienne et Moderne* (editado a partir de 1799) de Jean-François de La Harpe trazaban la genealogía ilustre de las literaturas nacionales que compendiaban. Y de esta perspectiva podemos pasar a las historias atomísticas trenzadas sobre monografías subjetivas —pienso para la literatura española en textos tan personales como los de Juan Chabás, Max Aub, José María Valverde o Gerald Brenan— o en esa nueva variante de la primera plana de un diario punteado por la discontinuidad de los faros estelares que nos ofrece una reciente *New History of French Literature* (1989), seguidora fiel de los postulados del *New Historicism*. Tanto en unas como en otras *historias de la literatura* el argumento de la obra tiende siempre a un fin determinado.

Juan Valera, *Correspondencia. Volumen I. 1847-1861*, ed. Leonardo Romero, E. Ezama y E. Serrano, Madrid, Castalia, 2002, p. 486).



La cronología ha sido y sigue siendo el recurso cognitivo más socorrido para explicar la sucesión temporal de los textos literarios y muchas veces se confunde temporalidad con cronología. Los textos literarios poseen una cronología en su génesis y en su esparcimiento, es decir que, como tantas veces se ha afirmado, están en la historia. Pero la viveza de su condición les dota de una temporalidad singular en la que el acontecer diacrónico no es el propio de una serie lineal sino el resultado de una compleja dinámica —«el plasma mismo en que se bañan los fenómenos (históricos)» (Bloch, 1952: 26)— en la que se interrelacionan el pasado del texto, el presente del historiador y el futuro de los lectores que han de sobrevivirlos.

El tiempo, la explicación de los textos en dependencia del eje temporal constituye el problema más visible en la problemática biografía de la historia literaria, un problema que salta a la vista de modo muy especial en las prácticas escolares organizadas en torno a la *periodización* de los hechos literarios. ¡Qué rígidas compartimentaciones de la vida de la literatura hemos tenido que soportar cuando no se quiere penetrar en su transtemporalidad y no se quiere entender que el período sólo tiene sentido si es entendido como «un tramo en el interior de un proceso de desarrollo»! (Wellek, 1983: 48).

Cuando los historiadores de la literatura asimilaron las categorías de la duración temporal acuñadas por el historiador Ferdinand Braudel pudieron llegar a pensar que la riqueza significativa que genera la temporalidad vivida por los textos literarios había encontrado su mejor fórmula hermenéutica. Merece destacarse aquí la adaptación del modelo braudeliano a los estudios literarios hispanos que han sugerido Claudio Guillén (1989: 279-81) y Nil Santiáñez (2002: 68-71), pese a las reservas que el modelo suscita entre los historiadores (Carreras Ares, 2000: 100-3). En cierta medida, no se puede negar que estos aparejos conceptuales permiten entender con matizada flexibilidad lo que ha sido la convivencia simultánea de dos órdenes de escritura tan distantes como son la llamada «literatura de cordel» y la creación de los artistas innovadores o los determinantes «cambios de gusto» que se generan a partir de las desautomatizaciones innovadoras. Con todo, la reversibilidad del tiempo histórico en la recepción de las obras literarias no queda ni remotamente atendida con estos útiles instrumentos, cuya insuficiencia explicativa nos estimula hacia la búsqueda de otras hipótesis de comprensión, como pueden ser esos «lugares de la memoria» a que se ha referido Harald Weinrich



(1995) en una propuesta que incorpora el estudio de temas y el estudio de tópicos como una fértil vía de hacer historia literaria a contrapelo. ¿Qué razones de historia lineal explican, por ejemplo, el auge de la novela epistolar en los amenes del siglo XIX y en los del siglo que acaba de fenecer?

El cambio literario

La ominosa presencia de la temporalidad se hace más evidente aún por los efectos de *cambio* que se manifiestan en las series literarias, en las relaciones habidas entre los textos agrupados en una misma serie y en el proceso de la escritura y recepción de un único texto. El *cambio* es el problema de fondo de la historia literaria y la percepción de su importancia fue el gran acontecimiento epistemológico que da razón de ser a las prácticas historicistas. Frente a la percepción intemporal de la Poética clásica, la percepción y evaluación del cambio literario implica a los historiadores en la interpretación de los modos operativos de la diferencia y la discontinuidad, ya que —como se ha dicho tantas veces— la lucha por la expresión se articula en una dialéctica de tradición y originalidad.

Desde las observaciones aristotélicas acerca de la evolución de la tragedia se está afirmando la imprescindible sustantividad del cambio literario. Que el modelo teórico que lo explica repose en esquemas biológicos, evolucionistas o en zambullidas en la personalidad del escritor individual, con toda la contingencia que tales hipótesis suponen, no es un argumento definitivo contra la realidad del *cambio* y su incitante virtualidad para la explicación histórica, en la que siempre ofrece una garantía de control la idea previa de que el cambio no surge de la nada sino que lo provocan las demandas que existen en el horizonte histórico y, más radicalmente aún, el dinamismo expansivo de los propios textos en las lecturas de las que son objeto.

Por lo que acabo de mantener es evidente que —con todas las cautelas que sean necesarias— soy partidario del valor del *contexto* como prueba de validación en el discurso de la historia literaria. En mi trabajo de jornalero de las letras me he encontrado en muchas ocasiones con que el contexto más directamente material en el que se inscribe el texto puede condicionar su significación en un sentido determinado. Me estoy refiriendo a lo que los documentalistas de ahora denominan el «soporte de la



comunicación»; piénsese en los versículos que ornamentan las paredes de la Alhambra de Granada, en los poemas aireados en los abanicos del Oriente, en la sustitución de las láminas enceradas o los rollos de papiro por las hojas de papel, en las actuales versiones interactivas de las grabaciones electrónicas y en tantos y tantos casos que los estudiosos del libro y los documentos nos pueden recordar. De mi repertorio de experiencias os recuerdo cómo un poema inequívocamente becqueriano, editado póstumamente en 1872, puede cobrar una significación irónica y nada patética al saber que apareció en el *Almanaque para 1873* de una revista de humor publicada en Barcelona, («La Risa»). Éste es el poema:

Lejos y entre los árboles
de la intrincada selva
¿no ves algo que brilla por intervalos?
—Quizás es una estrella.

Ya se la ve más próxima,
como a través de un tul
de una pequeña ermita arde en la lámpara...
No es de un astro esa luz.

De la carrera rápida
el término está aquí.
¡Ah del mesón!... No es lámpara ni estrella
la luz que hemos seguido. Es un candil.[16]

Al situar el texto junto a otros textos o en relación con las variadas circunstancias que lo han rodeado en su escritura y en su difusión, el historiador de la literatura intenta explicar las relaciones de causalidad, oposición, contigüidad o simbolización que los resaltan a todos, al texto estudiado y a los otros elementos que lo circundan. Cuando se indaga el funcionamiento de estas relaciones en el ámbito de los códigos de significación social, el trabajo resultante es la respetable *histoire littéraire*, tan atractiva para el conocimiento de las «instituciones» y de la circulación de la «energía social». Pero si el núcleo de la investigación se circunscribe en ese territorio autónomo que es la estricta escritura literaria, nos encontra-

16 De este poema se conserva un manuscrito autógrafo en el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires y apareció en el *Almanaque* citado y en *La Correspondencia Literaria* de 16-III-1872 (cfr. su edición en Bécquer, *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*, ed. Leonardo Romero Tobar, Madrid, B.L.U., 2000, p. 1059).



mos ante la esforzada construcción de la *histoire de la littérature*, con todo el atractivo que tiene el navegar en la corriente autónoma del arte. En cualquier caso, es el historiador el que propone las mallas útiles para la contextualización, con todos sus componentes especulativos y subjetivos. Lo cual no deja de ser un grave problema para la teoría del conocimiento.

Repárese, a vía de ejemplo, en que una práctica frecuente de contextualización histórica en que se entreveran perspectivas hermenéuticas de índole ideológico-social y apoyaturas ostensiblemente cronológicas son los tantas veces tediosos enmarcamientos generacionales o los más conmemorativos panoramas desplegados a partir de la fijación de un anclaje cronológico. Pienso en un libro, tan sugestivo por otra parte, como el que Hans Ulrich Gumbrecht tituló *In 1926. Living in the Edge of Time* (1997) o en los muy recientes ensayos que se han dedicado a celebrar el centenario del maravilloso año de la narrativa española (1902), compéndiense todos en *La pasión del desánimo* (2002) de Jorge Urrutia. Es fácil hacer la crítica de esta clase de trabajos, pues la legítima elección del estudioso siempre habrá dejado fuera testimonios pertinentes para su pesquisa. Textos tan imprescindibles para la teoría del texto literario como la «Carta a lord Chandoss» de Hugo von Hofmannsthal o la *Estetica* de Croce en lo referente a la rememoración del año 1902, y los fenómenos de índole económica que preceden al *crack* del 27 para el libro de Gumbrecht. La invención del contexto explicativo es el último problema que depara la construcción de la historia literaria y de las historias de las literaturas.

En resumen, la historia literaria, toda problemas, como afirmaba al principio de mi intervención. No he traído para ellos ni respuestas cerradas ni soluciones de una sola dirección. Solamente una evidencia casi axiomática —la de la enorme dificultad de narrar *ab ovo* y de nueva planta una historia nacional de una literatura— y un puñado de observaciones prácticas que emanan de los múltiples problemas a los que me he referido.

* * *

La polisemia de los textos literarios y su peculiar resonancia sobre la duración temporal en la que actúan sigue poniendo en vilo al lector, al comentarista, al historiador. La necesidad de instalar el texto en las



inmediaciones contextuales que intensifican su significación también coopera directamente en la necesidad de aportar «información densa» que ensanche los límites del texto; erudición, sí, pero lejos del implacable dictamen flaubertiano —«erudición: desdeñarla como propia de mentes limitadas»—. Iluminar adecuadamente los problemas centrales que he resumido en este panorama requiere planteamientos claros al mismo tiempo que respuestas flexibles y críticamente sostenibles. Los intentos de comprensión de los textos literarios, vistos en sus relaciones externas y en sus implicaciones más profundas, ofrecen al estudioso un tejido extraordinariamente complejo, un tejido cuyos hilos se separan o se juntan sin confundirse nunca. Ver con agudeza cuáles son esos hilos y cómo están hilvanados es el desafío al que han respondido los aportes modélicos de estudios histórico-literarios tan imprescindibles como la *Paideia* de Werner Jaeger, la exposición que hizo de los *topoi* clásicos Ernest Robert Curtius, la anatomía del erasmismo hispano que trazó Marcel Bataillon, la imagen sagrada del escritor romántico que ha perfilado Paul Bénichou o el destino que acosa a *Gli oggetti desueti* que ha rebuscado recientemente Francesco Orlando.

Termino con un aserto de nuestro comparatista Claudio Guillén, en la conclusión de un ensayo reciente que ha dedicado a los comienzos de las literaturas nacionales: «La literatura y sus subdivisiones, como conceptos y como conjuntos de textos, serán objeto una y otra vez de desafíos, cambios, dislocaciones y desarticulaciones, en un proceso abierto de disyunción y conjunción, es decir, de autoorganización» (Guillén, 1998, 335). Frente al eterno Templo del Gusto del neoclasicismo, el gran reto que aceptaron los autores de las grandes historias literarias del historicismo positivista fue el de intentar dar respuestas convincentes sobre la contingencia individual que había en la vida de cada uno de los textos y de los géneros que estudiaban. En definitiva, el intento de aproximar lo que en un momento había sido vida a la escritura literaria y de convertir lo fugitivo y circunstancial en una realidad habitable en muchos tiempos y lugares: la aporía de la Poética clásica vista desde otras luces.

Muchas imágenes podría evocar para hacer más plástico este proyecto que ve al texto como signo de la historia y, a la vez, como resistencia a la historia. Valga la del conmovedor final del *Calígula* de



Camus, cuando el vesánico emperador se contempla a sí mismo recogido en el reflejo azogado de un espejo. Los requerimientos de sus familiares no impiden el final de la tragedia, que el protagonista enuncia imperativamente: «¡A la historia, Calígula, a la historia!», para añadir acto seguido, «¡Todavía estoy vivo!». Implacable voracidad de la historia y resistencia de la vida, todo junto y contrapuesto en un texto literario que aún nos sigue emocionando.



This page intentionally left blank



POSMODERNIDAD, HISTORIA, LITERATURA

Alfredo Saldaña (Universidad de Zaragoza)

¿Qué queda en las sociedades posindustriales de la identidad, la individualidad, la autosuficiencia y la inmutabilidad, esos rasgos con que durante siglos la metafísica había pensado al ser humano? Alteradas las coordenadas antropológicas de tiempo y espacio, decretado el fin de la historia, percibida la inmensidad de ese vacío ontológico que parece arrasarlo todo, la condición posmoderna no puede ser sino poshistórica y posmetafísica, aviso de una imagen del acabamiento.

Frente al saber entendido como progreso, generador de los grandes discursos de la modernidad (el iluminista, cuyo objetivo se sitúa en la emancipación social, el idealista, partidario de un conocimiento desinteresado, y el marxista, concentrado en la emancipación del proletariado y en la conjunción de ciencia e ideología), el saber —o su apariencia—, en las sociedades tecnológicamente más desarrolladas, se ha convertido en una mercancía, un valor de cambio que se puede comprar y vender, un objeto que viaja a través de los medios de comunicación de masas, la principal fuerza económica de producción en la sociedad posindustrial teorizada por J.-F. Lyotard, A. Touraine y D. Bell, lección que en su sentido contrario ya aprendió hace dos mil quinientos años Alcibíades en boca de Sócrates, según cuenta Platón en el *Banquete*, al comprender que el auténtico saber no puede ser nunca objeto de intercambio ya que jamás se muestra seguro de sí mismo.

Nos encontramos, pues, con una posmodernidad que ha presenciado el deterioro de las ideologías tradicionales y de los grandes discursos de



emancipación fundados en esas mismas ideologías, un deterioro que ha propiciado el surgimiento de dos modos de conocimiento, explicación y valoración de la realidad posmoderna perfectamente diferenciados entre sí (Saldaña, 1994; 1997). Aunque los dos modelos responden a actitudes posmodernas igualmente lícitas y extendidas, se distinguen por presentar distintas ideas del mundo. Uno de ellos, reflejo de una posmodernidad acomodaticia, dócil, irreflexiva, sumisa y acrítica, se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico en el que estamos sumidos, donde se desenvuelve con una gran versatilidad; el otro, resultado de una posmodernidad crítica, reflexiva, inconformista, inquieta y deseosa de transformaciones, no sólo se dedica a describir ese mismo caos teórico y artístico, sino que también lo denuncia y trata de promover alternativas. Mientras que el primero, cómplice de la ideología y la política económica inherentes al neoliberalismo, profundamente inmovilista, se limita a conservar un presente que ni tan siquiera trata de analizar y comprender pero en el que se encuentra muy a gusto, el segundo, mucho más dinámico y progresista, se orienta hacia la superación de las condiciones que rigen ese presente y la consecución del futuro. Ambos modelos de pensamiento, el conservador y el crítico, surgen de una misma desconfianza generalizada en la posmodernidad frente a todos los discursos sistemáticos heredados de la modernidad y de la necesidad de recuperar unas pautas de investigación adecuadas a nuestro presente histórico (o, según algunos posestructuralistas, poshistórico), necesidad que ha percibido, entre otros, Ihab Hassan (1982: 264): «Postmodernism, again like modernism or romanticism, is no exception; it requires *both* historical *and* theoretical definition». La crítica utiliza —a veces indistintamente— los términos *posmodernidad*, que denomina a un período histórico específico, y *posmodernismo*, referido a una forma de la cultura contemporánea. Por otra parte, cualquier reflexión que adoptemos sobre la posmodernidad implica, a juicio de Fredric Jameson (1991), una toma de postura política sobre la naturaleza, la estructura y las leyes que rigen el funcionamiento de las relaciones sociales en la era del capitalismo avanzado.

La desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos ha fomentado en muchos casos actitudes pasivas y acríticas de conocimiento fundadas en la ausencia de reflexión, contrarias a plantearse interrogantes y a proponer explicaciones que traten de iluminar las auténticas condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo. Se trata de actitudes perniciosas,



desprovistas de la más mínima capacidad de enjuiciamiento crítico, reacias a mantener cualquier tipo de relación problemática con el presente, de actitudes que han olvidado que el progreso es, en gran medida, fruto de la duda, la reflexión, la crítica y el debate. Ahora bien, si, por una parte, la desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos ha propiciado este tipo de actitudes pasivas y acríticas, por otra ha provocado el desarrollo de modelos que muestran abiertamente su disconformidad y su enfrentamiento con respecto a la realidad posmoderna de la que surgen, una realidad que tratan a toda costa de superar.

Como es sabido, las nociones tradicionales de *autor*, *texto* y *lector* son necesarias e importantes en los procesos de escritura y han sido objeto de nuevas lecturas e interpretaciones desde la posmodernidad, lecturas e interpretaciones de estas nociones que superan el ámbito de lo literario, alcanzan planteamientos filosóficos, científicos, políticos y morales y conectan con la debatida y compleja cuestión de la muerte del sujeto. La muerte del sujeto (como la muerte del autor, la muerte del padre o la muerte de Dios, sintagmas que aluden a un mismo concepto de disolución, de pérdida del referente), la idea del fin del individualismo como tal, la sospecha de que la noción de identidad personal es enormemente quebradiza son aspectos centrales del pensamiento contemporáneo, aspectos de los que se ocupa Fredric Jameson (1986) y en cuyo tratamiento en la posmodernidad distingue dos posiciones diferenciadas: una, de corte historicista, consciente de la existencia y desaparición, respectivamente, del individualismo y los sujetos individuales en las sociedades capitalistas clásicas y en las sociedades capitalistas avanzadas, y otra, de filiación posestructuralista, partidaria de la idea de que ese individualismo y esos sujetos son sólo restos del pasado, relatos, mitos que en rigor jamás han tenido una existencia real. En cualquier caso, el fin de la idea de ese sujeto como un elemento central de la producción estética supone, en opinión de Jameson (1991: 39), «el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos». Esto no implica que los productos culturales de la posmodernidad se presenten desprovistos de afectos, emociones o sentimientos, sino más bien que tales intensidades aparecen desligadas de un sujeto individual y concreto y requieren, por esta razón, interpretaciones diferentes a las ensayadas hasta ahora, desvinculadas en cualquier caso de una psicología particular.



Por su parte, Pauline Marie Rosenau (1992), en la línea de Leslie Fiedler, Susan Sontag y otros teóricos de la posmodernidad del primer momento, percibe el surgimiento de un nuevo individuo histórico, la aparición de un sujeto renovado. En la actualidad, el artista, como autor de una obra, es quien firma, quien estampa su nombre sobre ella para declararla parte de su propiedad y para aceptar la responsabilidad social de su autoría, de su creación, y ello a pesar de que Freud, el psicoanálisis y la psicocrítica nos han enseñado que la intención y la voluntad del sujeto creador —el autor— no gobiernan de un modo absoluto el proceso de creación artística. Frente al desinflamiento de la noción tradicional de autor y la consiguiente apertura y democratización del texto, frente a la deconstrucción de la idea clásica de sujeto entendido como una entidad autónoma, racional, dueña de sí misma y responsable de su particular proyecto vital, es notorio en la posmodernidad el nacimiento histórico de un sujeto que responde a estas nuevas situaciones. Por otra parte, hay una cierta sensibilidad posmoderna que puede verse como resultado de la crisis de la modernidad y se aprecia, por lo que a la estética se refiere, en la imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador y, por lo que concierne a la producción artística, en la disolución del canon clásico de belleza (eclecticismo, mezcla, *collage*, parodia, pastiche, elaboración de productos híbridos caracterizados a veces por el empleo de distintos lenguajes), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo, textos con dos o más versiones, poemas anotados, textos que combinan dos o más lenguas de cultura, textos divididos en varios apartados) y la muerte del sujeto (como productor, personaje y objeto de representación de obras artísticas). Gianni Vattimo (1987) ha hablado de desplazamiento de la *utopía* a la *heterotopía* para explicar la situación que ocupa y la función que desempeña el arte en las sociedades contemporáneas, que actúa «no como capacidad de indicar una forma de existencia reconciliada, sino como presentación de múltiples formas de existencia posibles, de modelos diversos y alternativos que, en su misma y explícita multiplicidad, funcionan como instrumentos de emancipación» (Vattimo, 1987: 11). Sustitución de un no-lugar por una multiplicidad de lugares igualmente inaccesible. Por lo tanto, si aceptamos que la diferencia, la pluralidad y la heterogeneidad son valores significativos de la posmodernidad, deberíamos ser coherentes y pensar, como sugiere T. Eagleton (1997), de manera posmoderna en la posibilidad de diferentes lecturas sobre la posmodernidad.



Los modelos aparecen gastados, los referentes se han desemantizado, el discurso histórico que encontraba su sentido en el poder de la razón y en la conquista del futuro se ha perdido y, en todo caso, esa tempestad que para Walter Benjamin era el progreso parece empujarnos hacia un futuro muy incierto (*No future*, llegaron a proclamar hace ya algunos años los posmodernos Sex Pistols). Y aquí precisamente encontramos argumentos para hablar del fin de la modernidad y la irrupción de la posmodernidad: pérdida de vigencia del concepto de progreso histórico lineal y objetivo, experiencia retórica del fin de la historia, disolución de la noción de novedad, argumentos que, en el fondo, se encuentran íntimamente interrelacionados puesto que el fin de la historia es un relato basado en gran medida en la devaluación de la idea de progreso. Se ha levantado acta de nacimiento de la posmodernidad sobre la desolación de la modernidad, un edificio histórico declarado en ruinas, memorable únicamente en la medida de formar parte ya del patrimonio de la humanidad. Como una metáfora terrible pero sumamente gráfica, Lyotard (1995) se ha referido a Auschwitz como el crimen que inaugura la posmodernidad.

Hal Foster (1995) denuncia el pluralismo que asola el arte y la crítica artística posmodernas, ese pluralismo que impide un reconocimiento de las diferencias (sexuales, sociales, económicas, políticas, etc.) y se presenta como un enemigo de esa corriente de resistencia que trata de cuestionar críticamente los códigos culturales hegemónicos en la posmodernidad. A juicio de Foster, la condena del pluralismo pasa por la superación de un obstáculo que la modernidad y la posmodernidad, hasta ahora, no han podido salvar, «el callejón sin salida del dogmatismo»: «Es evidente que tanto la "vuelta a la historia" posmoderna como el "reduccionismo" moderno conducen a ese callejón» (Foster, 1995: 94). Por ello, tal como reclama el propio Foster (1992: 250), «esta vuelta a la historia debe ser cuestionada» al menos en dos aspectos. En primer lugar, se debe reconducir el propio procedimiento y tratar de que esa vuelta no se quede en un puro escapismo, una huida del presente; por otra parte, hay que multiplicar los esfuerzos para reescribir la historia sin olvidar que los siglos XIX y XX, como recuerda Lyotard (1995: 26), «nos han proporcionado terror hasta el hartazgo», teniendo también presentes los factores marginados hasta ahora en los discursos hegemónicos, porque una historia que contemple únicamente los éxitos de las clases privilegiadas y dominantes y olvide los sacrificios y las luchas de las clases dominadas será siempre,



como denunció Walter Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia*, una historia parcial, mutilada, sectaria, una historia, en fin, ahistórica.

Por otra parte, el planteamiento que defiende la idea de que la historia no existe como *hechos* sino como *textos* (deudor, como es sabido, de Nietzsche, un pensador reivindicado por cierta posmodernidad) ha permitido el desarrollo de juegos de lenguaje en muchos ámbitos de la cultura posmoderna así como la propuesta de una idea semejante: si la historia no existe sino como textos, la verdad será ya una cuestión de naturaleza puramente retórica: la verdad se encuentra ahora en la verosimilitud retórica, en la persuasión de los discursos y en la seducción de las obras de arte. Gianni Vattimo (1990*a*), que considera a Nietzsche y a Heidegger como dos referentes fundamentales del pensamiento posmoderno, afirma: «la experiencia posmoderna […] de la verdad es, probablemente, una experiencia estética y retórica» (Vattimo, 1990*a*: 19-20). Un argumento peligroso que podría hacernos olvidar el trasfondo ideológico de la verdad —como señala P. Bourdieu (2002: 27): «si una verdad hay, es que la verdad es un envite de luchas»—, un argumento que, llevado hasta sus últimas consecuencias, podría desautorizar y deslegitimar —por ejemplo— la verdad objetiva de las víctimas de la historia (maltratados, perseguidos, deportados, asesinados, etc.) y transformar esa verdad en un relato más —más o menos real, más o menos literario—, vaciado de razón y de sentido, impronunciable; se trata, pues, de intentar, como quería Marx, que la historia sea algo menos determinada e irracional ya que: «Si los relatos son lo que vivimos que se relata, no hay entonces problemas en ver el material histórico como un texto consumadamente indecidible» (Eagleton, 1997: 157). En este sentido, como ya nos enseñó Walter Benjamin, conviene tener en cuenta —junto al carácter retórico de los textos históricos— el carácter ideológico de la historia.

John Barth (1985), que se refiere a la literatura posmoderna como una práctica del «repostar», del «reabastecimiento», apunta algo que parece obvio y que recuerda cierta lógica del devenir histórico: la estética literaria posmoderna bebe en las fuentes de grandes autores de la primera mitad del siglo XX (Barth menciona a T. S. Eliot, Faulkner, Gide, Joyce, Kafka, Thomas Mann, Musil, Pound, Proust, Unamuno, Virginia Woolf) y aun del XIX (Alfred Jarry, Flaubert, Mallarmé, Baudelaire), lo cual no supone sino reconocer el funcionamiento habitual con que los escritores han ejercido la práctica literaria a lo largo de toda su historia. John Barth (1985) encuen-



tra en ese sincretismo de tendencias artísticas resultante de la mezcla de estilos, géneros y códigos diversos un programa asimismo válido para la narrativa posmoderna: «De alguna forma la novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y "contenidismo", entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata» (1985: 18). Jacobo Muñoz (1986) reconoce la existencia de una episteme posmoderna «que va mucho más allá de las tipologías literarias e incluso de las caracterizaciones de una(s) posible(s) sensibilidade(s) artística(s)» (Muñoz, 1986: 6). Esa episteme, que ha favorecido la entrada en escena de elementos como el eclecticismo, la deformación, la desintegración, la discontinuidad, la fragmentación, la diseminación, la ruptura y el caos y que ha encontrado algunos de sus desarrollos en la literatura de estas últimas décadas, se caracteriza por el «rechazo radical de todo ideal de fundamentación y toda ambición de totalidad, por el ejercicio implacable de la duda epistemológica y ontológica» (Muñoz, 1986: 6). Kibédi Varga (1990: 17) afirma que la literatura posmoderna redescubre un tono a la vez irónico y gozoso y que esta ironía adopta dos formas, «celle de la réécriture et celle du déguisement». Por su parte, Iñaki Urdanibia (1990), que se muestra incrédulo con respecto a la existencia de una posible literatura posmoderna, señala que aspectos dominantes de nuestro tiempo como el escepticismo, la fragmentación, la diseminación o la crisis han provocado en el arte «fenómenos como el pastiche, el *collage,* una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos» (1990: 69). Hal Foster (1992: 255) afirma que «casi todo artista y arquitecto postmoderno ha saltado en nombre del estilo y de la historia al pastiche; de hecho es acertado decir que el pastiche es el estilo oficial del camp postmoderno», y se pregunta después si esa mezcla de códigos, esa hibridez y esa ambigüedad propias del pastiche amenazan la uniformidad y la homogeneidad inherentes al concepto de estilo y erosionan nuestro paradigma de pensamiento histórico. Foster llega a unas conclusiones dramáticas al declarar que «este Estilo Postmoderno volcado a la Historia podría de hecho señalar la desintegración del estilo y el colapso de la historia» (Foster, 1992: 255). El análisis del pastiche como parodia neutra que aplica Fredric Jameson (1986; 1991) al arte contemporáneo no es menos desolador: «en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario» (Jameson, 1986: 171-2).

El del pastiche es de este modo un discurso que habla una lengua muerta, la repetición neutral de una mueca carente de significado, una idea sobre la que vuelve en otro lugar (Jameson, 2000), cuando se refiere a ese sentimiento —profundo y fundamental— generalizado en la posmodernidad según el cual se tiene la idea de que —a pesar de que todo es sometido al cambio de la moda y a la imagen que se fabrica en los *media*— «nada puede cambiar ya nunca más» (Jameson, 2000: 30). Esta situación afecta de forma decisiva al concepto de *creación*, crucial en las prácticas discursivas filosóficas, estéticas y artísticas contemporáneas. Crear hoy en día es elaborar un objeto y darle una forma, una imagen, una figura, y fue Erich Auerbach (1998), recordémoslo, quien señaló la conexión existente entre la figura y la ficción, relacionadas ambas con la idea que contiene el verbo *fingere*, que significa al mismo tiempo fingir y modelar, de ahí que crear sea a la vez para nosotros tanto modelar como fingir. En este sentido, la literatura posmoderna parece haber llevado a cabo una cierta práctica del desgaste al impulsar hasta límites nunca antes entrevistos la consciencia y la reflexión sobre sí misma, sus estrategias retóricas y sus procesos de escritura, una literatura que, según G. L. Ulmer (1986), debido a la ruptura con la mímesis y con los valores del realismo que se produce en la cultura moderna, ha obligado a los textos críticos que se ocupan de ella a reconstruir sus relaciones, una literatura en la que encontramos numerosos y significativos ejemplos de unificación de poesía y crítica, que se presenta como una crítica del lenguaje y donde esta actividad crítica carece de un metalenguaje específico capaz de describir la propia práctica literaria.

Es preciso, en todo caso, llevar a cabo un esfuerzo de tipo epistemológico que redefina y adapte al momento actual conceptos como *arte*, *crítica artística*, *autor*, *obra*, *verdad* y *belleza* artísticas (ya en la modernidad la belleza dejó de ser un concepto que aludía a algo único, absoluto y fijo y pasó a referirse a algo plural, relativo y variable, algo, en definitiva, histórico, una situación que ha heredado la posmodernidad). El arte posmoderno, resultado de la diseminación, huérfano de una arcadia nutriente de valores seguros y carente de un claro proyecto de futuro, parece condenado a vivir de forma un tanto escéptica en un presente sin garantías ni expectativas de liberación. Un rasgo sintomático de esta situación conflictiva lo encontramos en las deterioradas relaciones entre la belleza y el arte; lo bello ya no es un elemento referencial, central, sino un valor secunda-

rio (probablemente menos significativo que otros como lo auténtico, lo nuevo, lo expresivo, lo interesante, lo sublime) en la estimación del arte contemporáneo, secundario no debido a una pérdida de importancia sino a su naturaleza histórica, relativa y plural. De hecho, la belleza es un componente de primer orden en muchos ámbitos del mundo actual (la comunicación, el comercio, la publicidad, etc.).

Así, sólo si aceptamos las singularidades históricas de nuestro presente estaremos en condiciones de valorar las realizaciones artísticas posmodernas: «Si lo postmoderno es discutido como una condición histórica más que como un mero estilo, resulta posible e incluso relevante desbloquear el momento crítico en el propio postmodernismo y afilar su borde cortante» (Huyssen, 1992: 194). Planteamientos muy parecidos defiende Gianni Vattimo (1991) en un texto en el que *posmodernidad*, *crítica* e *historia* son categorías inseparables: «Pensar lo posmoderno como fin de la historia, como el final del fin, no significa, entonces, darse cuenta de que la cuestión hubiera ya dejado de proponerse, sino, al revés, situar en el primer plano de una atención central la cuestión de la historia como raíz de legitimaciones» (Vattimo, 1991: 20).

Se impone entonces realizar, como quiere Fredric Jameson (1991: 101), «un auténtico esfuerzo dialéctico para pensar nuestro tiempo presente dentro de la historia», un tiempo —el de la posmodernidad— que, como señala en otro lugar el propio Jameson (1996), se traduce en una serie de problemas políticos y estéticos particulares. Por eso, frente al silencio cómplice con el orden institucional y económico vigente que impera en esa cárcel de oro que para muchos intelectuales es la posmodernidad, es preciso mantener una actitud vigilante y crítica, fomentar el establecimiento de diálogos, recrear la elaboración de discursos e impulsar la producción de sentidos; diálogos, discursos y sentidos que traten de llenar de contenido ese vacío radical y ontológico que parece asolar al ser humano y se orienten hacia la restauración de la razón comunicativa y la vida civil entendidas como procesos colectivos, y todo ello convencidos de que el mejor de los mundos posibles no ha de ser necesariamente el presente —como asegura el pensamiento posmoderno del fin de la historia—, y de que sólo desde una ética fuerte, como señala T. Eagleton (1997), se puede combatir esa forma de futuro posible (y real) que es el fascismo.



En todo caso, algo que resulta meridianamente claro es que la posmodernidad ha puesto en tela de juicio el concepto y el campo semántico de la historia (algunos autores del posestructuralismo francés hablan de *posthistoire*). Kibédi Varga (1990: 6), por ejemplo, se pregunta si es legítimo utilizar el concepto histórico de *période* a propósito de una posmodernidad que «refuse l'histoire et s'ouvre à un pluralisme vertigineux». Francis Fukuyama, asesor de diferentes presidentes norteamericanos, desde una perspectiva muy conservadora, señala la posibilidad de estar viviendo ya no «el final de la guerra fría o el ocaso de un determinado período de la historia de la posguerra, sino el final de la historia en sí» (1990: 85), idea con la que evidentemente no están de acuerdo pensadores de formación marxista. T. Eagleton (1997: 105) señala: «Para el socialismo, la muerte de la Historia aún está por llegar»; Eagleton ve en el socialismo una fuerza capaz de combatir el gran relato de fatigas, opresión e indignidad que ha sido en gran parte la historia. A juicio de Gianni Vattimo (1990), la modernidad alcanza su fin cuando ya no es posible referirse a la historia como algo unitario. Esta crisis de la idea de historia, en opinión del filósofo italiano, está estrechamente relacionada con la crisis de la idea de progreso puesto que «si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que éstas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación» (Vattimo, 1990: 76). Por su parte, Fredric Jameson (1991: 15) intenta «ofrecer una hipótesis de periodización histórica» de la posmodernidad como pauta cultural dominante, aun a sabiendas de los problemas que plantea el propio concepto de periodización histórica. De hecho, y a pesar de la diversidad y complejidad de formas culturales que pueblan nuestro presente, es urgente realizar un esfuerzo para llenar de contenido el canon estético hegemónico de la posmodernidad, lo que Fredric Jameson (1991: 20) denomina «lógica cultural dominante». Si no se logra esto, continúa Jameson (1991: 21), «recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecidible».

Así pues, el análisis inicial propuesto de la posmodernidad desde algunos sectores de la izquierda política como un fenómeno afirmativo, esto es, acrítico, vinculado a formas sociales y culturales neoconservadoras es extremadamente débil y reduccionista. La perspectiva con que contemplamos el fenómeno no es todavía muy amplia pero sí suficiente para apre-



ciar la posmodernidad como una realidad histórica y cultural con perfiles definidos, una realidad en la que se elaboran prácticas artísticas con elevados contenidos críticos y de oposición que revelan profundas contradicciones y tensiones internas del sistema. Que la «idea occidental» (Fukuyama, 1990: 85) dominante sea inseparable de la práctica de un liberalismo político y económico no quiere decir que no haya *otras ideas* capaces de interpretar el mundo —no sólo el occidental— de otras maneras ni que, en otras condiciones, no pueda surgir una nueva «idea occidental» dominante distinta de la actual. Nuevas situaciones que generan nuevos conflictos que demandan a su vez nuevas respuestas. En todo caso, cabe pensar que el deseo de ver y la voluntad de construir de otra manera son inherentes a una cierta sensibilidad posmoderna y luchar para que la democracia liberal al servicio de los intereses del capitalismo no se convierta —como temiera Lyotard— en el horizonte irrebasable del tiempo. En este sentido, conceptos como los de *disensión*, *diferencia*, *descentramiento* y *deconstrucción* se han hecho habituales en el arte y el pensamiento de nuestro tiempo, y el último Lyotard —que sigue aquí la estela marcada por Adorno— aboga por la refundación de una razón capaz de oponerse al totalitarismo presente, es decir, por la reactivación de un «racionalismo crítico» (Lyotard, 1995: 86).

De este modo, asistimos algo escépticos, desorientados y perplejos a una representación en la que el sujeto posmoderno ha perdido por el momento el control de la situación, el lazo de unión que le mantenía en contacto con el pasado y con la historia y el sentido que gobernaba su vida en un presente que se encaminaba hacia la conquista del futuro. Según Andreas Huyssen (1992), la recuperación de la historia puede ayudarnos a salir del callejón sin salida en el que nos hemos introducido desde la posmodernidad, más aún cuando se trata de una recuperación selectiva en la que el pasado y la tradición no son rechazados —ni recuperados— totalmente. En este sentido, las coordenadas antropológicas de tiempo y espacio han sido revisadas desde la posmodernidad junto al propio concepto de historia; se trata de nociones —tiempo y espacio— que experimentan constantes procesos de disolución y que afectan por lo tanto a la singular construcción de los acontecimientos históricos y a las imágenes e ideas que nos hacemos de esos mismos acontecimientos. Así pues, esa imagen del acabamiento y ese síntoma de la penuria a los que al parecer ha quedado reducida la posmodernidad no pueden ser sino propuestas para pensar

—y saber— de otra manera, indicios de otras miradas, susurros y ecos de palabras que no pueden entenderse pero repletas de sentidos. Más aún, no sólo las nociones de tiempo y espacio han sido dinamitadas por esas nuevas condiciones de representación; de un modo parecido, también la cultura y la idea del mundo se han visto alteradas profundamente por esas mismas condiciones, unas condiciones que afectan, en todo caso, al aprendizaje, a la conservación y a la transmisión de conocimientos en unas sociedades donde el estatuto del saber ha sido plenamente modificado, de tal manera que los versos que Charles Olson escribió en su poema «The Kingfishers» —«What does not change / is the will to change»— bien pudieran servir como lema de estos tiempos convulsos.

II.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA



This page intentionally left blank



NACIÓN E HISTORIA LITERARIA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, Madrid)

> Los castellanos dieron principio a su poesía [en el siglo XII] cantando en ella las hazañas de los grandes capitanes que se señalaban en la guerra contra los moros (Velázquez, 1754: 32-3).
>
> *Nación*: la colección de los habitadores en alguna provincia, país o reino (*Diccionario de Autoridades*, IV, 1734, s.v.).
>
> *Nación*: nombre colectivo que significa algún pueblo grande, reino, estado, etc., sujeto a un mismo príncipe o gobierno [...]. El bajo pueblo dice en Madrid *nación* a cualquiera que es de fuera de España, y así al encontrar alguna persona muy rubia, v.g., dicen *parece nación*. Algunos dicen, hablando de las naciones, ligero y fácil como el francés, loco y juguetón como el italiano, serio como el español, malvado como el inglés, fiero como el escocés, ebrio como el alemán, embustero como el griego, etc. V. el Dicc. de Trev. (Terreros, *Diccionario castellano*, II, 1785, s.v.).

Aunque en las definiciones de los dos diccionarios se percibe que el concepto de *nación* tiene sobre todo el sentido de 'nacido en', en la descripción de Terreros —cuyo diccionario se redactó en los años anteriores a la expulsión de los jesuitas, aunque se publicara más tarde— se alude ya a la acepción moderna y política, al implicar, como elemento definidor de la nación, la sujeción a unas reglas y leyes que simbolizan el príncipe y el gobierno. Esta identificación nacional mediante unas leyes se completa con una caracterización tópica de los países, que venía de muy atrás, pero que, al igual que las experiencias bélicas, contribuyó a crear un sentimiento de nación desde parámetros emocionales y por oposición, dando a los «habitadores» de otros reinos un perfil de conducta que tanto servía para reconocerles, como para asentar la propia identidad.



Por tanto, de esas palabras se desprende el hecho, avalado por otros testimonios, de que existía una conciencia más o menos tópica de las diferencias entre unos países y otros, unas características que conformaban el llamado «carácter nacional» (Caro Baroja, 1970); en definitiva, la certidumbre o constancia de una diferencia, primer atisbo de la existencia de una identidad que puede llamarse nacional, desde la que se comenzaron a escribir textos, con diferentes títulos pero bajo el paraguas de la historia y, por tanto, también historias de la literatura. Esta conciencia de la diferencia fue un estímulo en Europa, junto con la noción de historicismo y de progreso, para llevar a cabo la redacción de trabajos que dieran cuenta del pasado nacional y para, al tiempo, contribuir a la creación de ese sentimiento nacional y patriótico que caracterizó a los mejores hombres del siglo XVIII. Aunque la palabra *patriota* se documenta desde el siglo XVII, es en el setecientos cuando adquiere su sentido de compromiso con una idea política de nación. Será conveniente, entonces, indicar que en los años del medio siglo, y más tarde, hubo quien entendió la nación como un concepto político, como una ordenación de la sociedad que garantizaba las libertades y derechos del individuo, más tarde convertido en ciudadano, mientras que otros no destacaron esa dimensión política y sí la económica, pensando que la nación era el modo de continuar con los procesos de modernización que llevarían a alcanzar la felicidad —pública y privada, siempre dependientes— (Onaindía, 2002: 345).

Este sentimiento patriótico se forjó también por enfrentamiento, pues durante el siglo XVIII España sufrió una serie de acosos, tanto bélicos (que le hacen perder importantes zonas de su imperio), como propagandísticos (leyenda negra, Inquisición, conquista de América, banalidad de la cultura nacional), que obligaron a los gobernantes a trazar un programa para contrarrestar esos ataques. Una de las consecuencias de este hecho fue redescubrir la historia y la cultura nacionales y asumir la necesidad de renovar su interpretación (o de darle un sentido por primera vez), así como de fijar adecuadamente sus contenidos, para lo que hacía falta despojarla de falsedades y leyendas. Un ejemplo temprano de esta actitud defensiva y beligerante fue la publicación en Roma y en 1756 del tratado de Francisco Pérez Bayer en defensa del origen hispano de los santos Lorenzo y Dámaso, titulado *Damasus et Laurentius hispani asserti et vindicati*, que debe relacionarse con la referida política de reivindicación de la cultura española frente a las críticas extranjeras, campaña promovida por



el grupo de manteístas y antijesuitas que había derrotado al marqués de la Ensenada (Pedro Rodríguez Campomanes, Manuel de Roda, Ricardo Wall), pero que el mismo marqués ya había alentado. Pérez Bayer no dejaba duda al respecto, cuando comentaba a Gregorio Mayans, en carta de 19 de enero de 1757 que su tratado era un «conato a favor de la patria»;[1] de igual manera, Velázquez calificaba los discursos sobre las tragedias españolas de Montiano de «desagravio de la nación» (1754: 170), pues, como se sabe, habían sido escritos *contra* la opinión negativa que sobre el teatro español expuso Du Perron de Castera en sus *Extraits de plusieurs pièces du théatre espagnol* (1738).

Otro aspecto que explica la preocupación por recuperar el pasado y la verdad histórica es la necesidad que tenía Fernando VI de acopiar documentación que legitimara sus pretensiones en la firma del nuevo Concordato con la Santa Sede, que había de llevarse a cabo en 1753. Era un objetivo de carácter político y de defensa de los intereses nacionales del que se tratará después.

Los literatos del momento, pues, comenzaron a investigar sobre el pasado y a crear unas narraciones que daban cuenta de ese acervo histórico común. Estas narraciones contribuyeron a dar cohesión a los miembros de un mismo territorio, en un proceso que se dio en toda Europa prácticamente a la vez, sin demasiadas diferencias temporales. Unas veces, la «invención» de la historia; otras, su reinterpretación, lo cierto es que la tendencia arrastró consigo la revisión del pasado literario de cada país, y, de ese modo, los escritores, de formar parte de la República literaria, pasaron a integrar los Parnasos nacionales. Si hasta el siglo XVIII los poetas y literatos nacidos en distintos reinos pudieron convivir juntos en el mismo territorio republicano, trabajando por el bien de la transnacional institución literaria, desde el momento en que se asumen los criterios historicistas y se comprende que la cultura puede ser también un instrumen-

1 Véase el «Estudio preliminar» de Mestre, en Mayans (1977). La carta de Pérez Bayer en la p. 190. La afirmación de la «españolidad» de San Lorenzo era un tema tradicional en la historiografía aragonesa, al menos desde la defensa hecha ya por Juan Francisco Andrés de Uztarroz a comienzos del siglo XVII (Uztarroz y Dormer, 1878), si bien algunos, como Mayans, la rechazan de plano (carta a Pérez Bayer, en Mayans, 1977: 182). Otro fenómeno conectado con los nuevos intereses historicistas y nacionalistas es el de la falsificación de testimonios. Véase últimamente Mora y Álvarez Barrientos (2003), de donde se toman estos datos.



to de acción e intervención política, esos literatos que habían convivido sin problemas de nacionalidad, pasan a enfrentarse en tanto que representantes de diferentes naciones interesadas en mostrar a los demás reinos su poderío, también cultural. Por otro lado, en esa actividad al servicio de los gobiernos encuentran un medio de sobrevivir, lo que también contribuye a «nacionalizar» la cultura, a potenciar los intereses nacionales y a hacer dependiente al «intelectual».

Hasta entonces el enfrentamiento se había dado por lo general referido a los contrastes y elogios de lenguas: española frente a francesa, etc. A partir de mediados del siglo XVIII el enfrentamiento será también literario, sobre todo en la segunda mitad, ya que en la primera lo que se encuentra con mayor frecuencia es la preocupación por ordenar el pasado, establecer cronologías, recoger los testimonios y darlos a conocer y, como consecuencia de todo ello, formar lo que hoy se llama *el canon*.[2] De este modo, los trabajos de Sarmiento (1745, aunque publicado póstumo en 1775) y de Velázquez (1754) sobre la poesía, y los anteriores de Nasarre (1739) sobre la comedia y Montiano (1751) sobre la tragedia, aunque a veces puedan surgir como respuesta a interesadas o malas informaciones extranjeras (como es el caso de los dos últimos, que, como ya se indicó, quieren responder a la valoración de Du Perron de Castera sobre el teatro español, expuesta en 1738 en sus *Extraits de plusieurs pièces du théatre espagnol*), pretenden sobre todo sacar a la luz pública aquellas obras que son inequívocamente españolas —como el *Poema del mío Cid*, en el caso de Sarmiento, o *La Celestina*—, incluso si en el título de sus tratados lo que figura es la palabra *castellana* y no la palabra *española*. Tanto Sarmiento como Velázquez emplean el primer adjetivo, que vale por el segundo, a la hora de escribir sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas castellanos* y sus *Orígenes de la poesía castellana*, respectivamente.

Estos primeros trabajos sentaron las bases de los que vendrían después, tanto por lo que se refiere a la selección de obras y autores, como por lo que atañe a las valoraciones de los mismos. Una vez que se tuvo esa selección (que la investigación posterior acrecentaría y limaría), se publicaron colecciones de poetas, dramaturgos y prosistas del pasado, como

2 Véanse los trabajos de Mainer (1994) y Checa Beltrán (2002*a*). Este último estudia el asunto del canon desde el punto de vista de la preceptiva.



medida didáctica pero también como estrategia que afianzaba desde la literatura la idea de una nación con un pasado cultural, y no sólo bélico, valioso, y así llegaron la *Colección de poesías castellanas* de Juan José López de Sedano, el *Teatro Español* de García de la Huerta y otras, algunas eruditas como las de Cerdá y Rico, que se inscribirían más en la línea de las ediciones de Mayans, y otras estrictamente literarias, como la *Colección de poetas castellanos* que patrocinó Ramón Fernández y en la que participaron Pedro Estala y Quintana, las de Tomás Antonio Sánchez y Capmany, y las traducciones al italiano que se hicieron de poetas españoles en el marco de la Fonda de San Sebastián.

Por supuesto, este proceso literario no se dio aislado y, mientras los historiadores de la literatura trabajaban para establecer una narración del pasado con la que pudieran identificarse los españoles (y que a su vez les identificara), otros (o los mismos, como en el caso de Luis José Velázquez, por ejemplo) lo hacían en otras materias del árbol de la ciencia, y también mediante el arte y la representación simbólica de la monarquía. Resultado de estos trabajos es que, ya en el tiempo de Carlos III, Mengs y Antonio Ponz hablen de «escuela española» de pintura, que Leandro Fernández de Moratín y José Cadalso hablen de «literatura nacional» y que también se encuentren semejantes denominaciones al hablar de la ciencia o de la arquitectura. Pero, además, este enfoque historicista sirvió para justificar, a veces manipulándolo, la existencia de un pensamiento democrático en España, que fructificaría en la Constitución de 1812, al recabar información histórica sobre la razón de ser de las cortes españolas.[3]

Se tiene la impresión, en efecto, de que la actitud de estos intelectuales respondía a un plan previo, y así parece ser si se considera el proyecto fundacional de la Academia de la Historia de escribir la verdadera historia de España y el de reconocer los archivos nacionales para hacer el elenco de los «monumentos» y textos literarios que pudieran contribuir a dar cuenta del pasado español y para afianzar posturas ante la Santa Sede, que, como ya se dijo, es, además de una de las expresiones gubernamentales de aquel plan, una razón para promoverlo. A estos efectos se publicó el 2 de noviembre de 1752 una real orden de Fernando VI, firmada por el mar-

---

3 Véase la reciente edición de la Constitución, llevada a cabo por Fernández García (2002), donde sintetiza este aspecto.



qués de la Ensenada, que daba instrucciones y órdenes para realizar el viaje de reconocimiento que Luis José Velázquez había de hacer por Castilla, Extremadura, León y Andalucía (si amplia es la extensión del recorrido, correspondiente al reino de Castilla, clamorosas son las exclusiones). En esta real orden se indicaba que el objetivo del viaje era «examinar, copiar y recoger de los archivos, bibliotecas, gabinetes y demás parajes públicos o privados todos los antiguos monumentos de la nación española, que pudieren ser de algún uso para su Historia» (citado por Velázquez, 1765: 13).

Ya se ha dicho que el proyecto de la Academia de la Historia era escribir una historia de España nueva y moderna, libre de los errores y falsedades que tradicionalmente la acompañaban. Este propósito intelectual tenía una raíz científica, basada en la aceptación de la crítica como método científico, y tenía, a su vez, una intención política clara, que está incluso detrás de la constitución de la misma Academia: que la monarquía se dotara de unas obras, de unos testimonios y de un cuerpo de científicos que produjeran esas obras que habían de servir para justificar los derechos en España de la nueva dinastía, así como su política frente a la Santa Sede, cuyo poder e influjo se quería reducir. Por otro lado, los científicos habían de producir trabajos que engrandecieran a la nación.

Respecto del interés de esa nueva dinastía borbónica por legitimar su presencia en España como reyes, hay que recordar que tanto Felipe V como Fernando VI hicieron lo posible por vincular su presencia y la de su familia a los hechos de la historia nacional, convirtiendo los más destacados eventos en identificadores, más que de la nación, de su propia dinastía, aunque inevitablemente se diera el proceso de identificación nacional con lo que representaban figuras históricas como Viriato, el Cid, Guzmán el Bueno, religiosas como Santiago o la Virgen de Pilar, y gestas como la batalla de las Navas de Tolosa, etc. (Álvarez Junco, 2001).

Si esto se daba en el plano histórico, también el arte y la literatura contribuyeron a dotar de rostro e imagen a personajes y hechos como los señalados. Tanto la pintura y la escultura (que después se denominaría «de historia») como la literatura representaron los momentos estelares de la historia de España y a sus protagonistas; así puede comprobarse en las tragedias que compusieron Montiano (*Ataulfo*), López de Ayala (*Numancia destruida*), Nicolás Fernández de Moratín (*Guzmán el Bueno*) y otros, y en



los diseños escultóricos y pictóricos (para tapices) que Martín Sarmiento (2002) pensó para decorar el Palacio Real de Madrid en la década de los cuarenta. Algo similar había hecho Feijoo en su artículo «Glorias de España», incluido en 1730 en el tomo IV del *Teatro crítico universal*, donde defiende valores y figuras nacionales, que escribió al parecer por insinuación de Carlos III, entonces sólo infante (Maravall, 1991: 50).[4]

De modo que estos literatos, o algunos de ellos, que estaban al servicio de los planes reales, los llevaron a cabo en sus diferentes competencias. Así, como parte de ese programa de reformas y defensa de las acusaciones foráneas, de reconstrucción del pasado nacional y de su interpretación más precisa, se revisó la historia de la conquista americana, se creó el Archivo de Indias y se puso en marcha toda una serie de acciones entre las que destacan, en estas fechas de mediados de siglo, la escritura de historias de la cultura española, que debían dar una imagen más precisa, veraz y científica de lo que fue el pasado nacional. Casi todas se comenzaron en los años del reinado de Fernando VI, y todas responden a los planteamientos ya señalados. Por un lado, al nuevo sentido historicista del siglo y, por otro, a la consideración, creciente en Europa, de que la cultura era un arma útil para influir sobre los países. De este modo, el padre Martín Sarmiento, figura de gran predicamento en la Corte durante los reinados de los dos primeros Borbones, escribió unas *Memorias para la historia de la poesía y de los poetas castellanos* (1745) que sólo se publicaron en 1775, y Luis José Velázquez publicaba en 1754 el que pasa por ser el libro fundacional de la historia literaria española: los *Orígenes de la poesía castellana*, que, además de otros valores, posee el de acreditar la expresión *Siglo de Oro* para esa época de la historia de la literatura que aún se conoce con dicho nombre, que ya había anunciado Mayans.

En la estela de estas obras se escribieron nuevas historias literarias y de la cultura, éstas ya de mayor empeño, empezando en 1766 por la *Historia literaria de España*, iniciada en Granada por los hermanos Rodríguez

4 En el «Apóstrofe al señor infante don Carlos», escribe Feijoo: «me sea lícito formar la dulce idea de que, dobladas las rodillas a los pies de vuestra alteza, pongo en sus manos las deposiciones de todos los autores extranjeros, que he alegado, para serenar aquella honrada y generosa turbación, que en el nobilísimo ánimo de vuestra alteza ocasionó la inconsiderada crítica de un autor alemán contra la nación española, al leerla estampada en mi segundo tomo» (1952: 196*b*).



Mohedano, la *Historia de España y de la cultura española*, del ex jesuita Masdeu y, sobre todo, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, del abate Juan Andrés, donde se traza el panorama de la producción cultural universal y se valoran las aportaciones al acervo común de cada país en las diferentes etapas de la civilización. Juan Andrés destaca de manera original para el momento el importante papel que la cultura árabe, junto con la griega y la latina, comúnmente aceptadas, jugó en la configuración de Europa, y de manera especial en España, mostrando así la continuidad de uno de los principios de los historiadores del momento: la consideración predominante de que España es sobre todo un territorio con distintas lenguas y culturas, al menos hasta los Reyes Católicos, pues a partir de ese reinado sólo se historia la producción en castellano, mientras que hasta ese momento se repertoria como español lo escrito no sólo en gallego, catalán e incluso en vasco, sino también lo producido en latín y árabe, siempre que el autor fuera nacido en suelo geográficamente español. No otra cosa indicaba Velázquez en sus *Orígenes*, cuando, siguiendo a Estrabón, hablaba de «los primitivos españoles» (1754: 2), y después consideraba «españoles» a Séneca, Lucano y Marcial, para más tarde referirse a «los españoles» de la época de los godos (1754: 9) y a que «produjo España una infinidad de poetas árabes» (1754: 15).[5]

Este criterio era el dominante en la época y responde tanto a la traslación de una conciencia nacional contemporánea, como al hecho de sentir una continuidad identificadora, más allá de la dinastía reinante, de las lenguas empleadas y de los pueblos que pudieran dominar en el territorio. Del mismo modo, no se interpreta el hecho de hablar o escribir en otras lenguas como una muestra de separatismo o diferencia, sino como manifestaciones diversas de una misma entidad, que es «España». La idea que se tiene de ésta como nación es de carácter legal, no étnico. Esto, que es claro en Velázquez, lo es también en Sarmiento, pues en sus *Memorias para la historia de la poesía* se refiere a los turdetanos como «antiguos españoles», estudia la producción en portugués, gallego, lemosín y vasco (con testimonios escritos sólo recientemente, como señala), mientras constata que lo que desea es hacer una «historia de la poesía

5 Un resumen de las historias y trabajos literarios publicados en esos años puede verse en Álvarez Barrientos y Mestre (1995), y en Cebrián (1996, 1997). El estudio del concepto *historia literaria* lo ha realizado Urzainqui (1987).

española» (1775: 5), es decir, de los «poetas españoles» de los diferentes siglos (1775: 18). Por otro lado, Sarmiento participa también de esa idea de dar a conocer el valor de lo español a los extranjeros, como el mismo Pérez Bayer, pues escribe su historia para que se lea fuera de España, y se la manda al cardenal Valentí Gonzaga, que se la había pedido. A la vez, quiere «componer una historia general completa», como haría más tarde Juan Andrés, para lo cual es necesario que «haya historias particulares de la poesía de cada nación» (1775: 8).

Este planteamiento totalizador, dentro del género elegido, en el caso de Luis José Velázquez desborda esa limitación genérica para vincularse con los proyectos posteriores de los hermanos Mohedano, de Masdeu y de Andrés, pues los cuatro quisieron escribir sendas historias de la cultura española, sin olvidar tampoco al también exjesuita Lampillas. Velázquez, por su parte, entendía sus obras, los *Orígenes de la poesía castellana* y las otras, como parte de una *Historia de los conocimientos humanos* y de una *Historia general de España* que no pudo llevar a cabo, aunque dejó mucho escrito, que está depositado en la Academia de la Historia (Álvarez Martí-Aguilar, 1996: 58-74). Este amplio planteamiento choca con el proceso de paulatina especialización del estudio que se daba en el siglo, aunque se conlleva bien con la aspiración enciclopédica y totalizadora de cierto tipo de hombre de letras. Pero, por otra parte, entronca con el modo moderno de entender la escritura de la historia, sobre todo desde que Voltaire dio a conocer a mediados de siglo su *Ensayo sobre las costumbres* y su *Siglo de Luis XIV*, que son intentos de realizar una historia universal, aunque en un sentido distinto del de Bossuet, y sobre todo de los progresos del espíritu humano.

El estudio de los orígenes de la poesía española, que en Sarmiento se amplía a los prosistas, supone en Velázquez, pero también en el benedictino, un reajuste del sistema de referencias. Es decir, ninguno de los dos va a hacer una declaración de principios neoclásica, no tienen como paradigma la producción clásica grecolatina o francesa, o lo tienen como algo secundario; no les interesa la preceptiva, no son teóricos, su intención es narrar, desde el esquema del progreso de los conocimientos humanos, la historia de España y de su literatura y mostrar cómo determinada época restablece o pone en valor la creación nacional. Ese período será el que se proponga como ideal de imitación. Están interesados en reconstruir la cronología, en vaciar colecciones y encontrar documentos que avalen el orden



y la existencia de los poetas y escritores citados por otros poetas y escritores en poemas, glosas, notas y prólogos. Aunque puedan tener un ideal estético (más en el caso de Velázquez, que elogia la Academia del Buen Gusto), creo que el objetivo fundamental es de carácter histórico. Es decir, que se escribe la historia de la literatura nacional no para compararla con las de otros países, sino de modo autónomo y para mostrar las propias riquezas y valores. Riquezas nacionales y específicas como Garcilaso o Fray Luis. En este sentido, Velázquez, como Sarmiento, supone un salto cualitativo y un ejemplo de fe en el progreso, porque no se proponen esos modelos galoclásicos, que habían servido a Garcilaso y otros para mejorar la poesía española, sino que ofertan los modelos españoles, que, es cierto, no dejan de tener relación con los primeros. Lo que estaban mostrando a todo aquel que quisiera leerlos es que existía un pasado nacional digno de ser tenido como referente, y que no había necesidad de acudir, por muy valorados que fueran, a los escritores de otros países (que, por otra parte, siempre es bueno conocer), porque el mismo referente español conciliaba lo propio y nacional con lo universal, pues coincidía con el «buen gusto».

Por otro lado, si Velázquez es de ese parecer y propone como modelos a los poetas del Siglo de Oro, es porque tiene presente que la poesía no se da aislada del resto de las circunstancias históricas y porque comprueba, por lo tanto, que «el restablecimiento de las letras […] a principios del siglo decimosexto» se dio en el marco del cambio de «todas las demás artes y ciencias» (1754: 57). La valoración de la poesía española de las épocas anteriores y posteriores no es negativa y, desde luego, no se hace oponiendo un canon clasicista a otro; sus críticas a la producción literaria de otras épocas se fundan en la falta de práctica (en la primera y segunda edades) y porque después del Siglo de Oro todo en España decae:

> Esta edad [la primera] puede reputarse como la niñez de la poesía castellana. Los poetas de este tiempo, que carecían de invención y de numen, apenas acertaban a ser buenos rimadores. Por algunos fragmentos de los poetas de aquella edad se puede reconocer cuán rudos fueron los principios de nuestra poesía (1754: 45).

Siguiendo este criterio organicista, en la segunda edad, gracias a la práctica, se pierde la rudeza, se pule el estilo y se mejora la rima, pero todas estas mejoras se dan siempre dentro del marco más amplio que considera otros aspectos: «en un siglo tan rudo y en que eran tan poco conocidas y



estimadas las buenas letras, no se podían esperar mayores adelantamientos en nuestra poesía» (1754: 57). Como ya se ha indicado, la buena poesía de la tercera edad es el resultado de una fuerza que mejoró la situación de las demás artes y ciencias, pero, cuando esa fuerza comienza a declinar, todo desfallece y se vulgariza, no sólo la poesía: «La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo», como las demás artes (1754: 65-7). Ahora bien, el más tarde marqués de Valdeflores aduce otro argumento fundamental para explicar la decadencia de la poesía española, y en él manifiesta ya la conciencia del carácter nacional porque los causantes de ese decaimiento son «los italianos» Marino y Tesauro, que introdujeron el mal gusto, las agudezas, el conceptismo (1754: 67). Es decir, no unos representantes de la «anacional» República literaria, sino culpables concretos, representantes de otra literatura, a todas luces inferior a la española.

Será en el siglo XVIII cuando de nuevo, en sintonía con lo que sucede con el resto de las manifestaciones nacionales, se vuelva a regenerar la poesía. Y no sólo la poesía: como se sabe, al siglo ilustrado le correspondía poner en orden al mundo y dotarle de los medios necesarios para alcanzar el estado social ideal al que le llevaría el progreso. Tanto José Antonio Maravall (1991) como Mario Onaindía (2002) han entendido que este hecho de referir la simultaneidad en el progreso, de percibir que se avanza a la vez en los diferentes campos, es testimonio de que lo que se toma como objeto de estudio es la «nación», que, para el primero, se consolida a través del proceso histórico de la Ilustración (1991: 43). La sociedad española, la nación española, caminaba hacia su prosperidad y esta fe en el progreso se encuentra en todos los escritores del momento que participaron del ideario ilustrado y que redactaron sus tratados de carácter histórico.

Y progreso era hacer la historia del pasado, porque aquél no se entendía sin éste. Gregorio Mayans (1972), que en 1737 publicaba la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, tomaba como excusa realizar este excelente trabajo literario para denunciar la falta de apoyo de los gobiernos a los escritores y para denunciar el mal trato patriótico que se dio a una figura como Cervantes, que comenzaba ya a convertirse en mascarón de proa de la cultura española, del mismo modo que el personaje de don Quijote pasaba a identificar a los españoles, desde las actitudes «quijotescas». Varios fueron los investigadores que se afanaron en centrar la figura del



alcalaíno y en hacer aportaciones sobre su vida y obra, mientras otros, tomando como modelo su novela, procuraban imitarle. Todos estaban espoleados, además de por el amor propio, por un interés nacional y patriótico al que no era ajeno el reconocimiento de que fue objeto el autor en Inglaterra. Los eruditos de la primera mitad del siglo pronto comprendieron que el caballero don Quijote era un trasunto de las esencias españolas, del «carácter nacional», y la explicitación clara, la conversión del *Quijote* en reflejo de ese carácter llegará con Cadalso, Feijoo, Mor de Fuentes y otros, que consideraron la obra de Cervantes no sólo como la más importante de la literatura nacional, sino que además lo era porque reflejaba el ser español, la mentalidad nacional.

El hallazgo de la partida de bautismo de Cervantes es un episodio de erudición nacional, que pone de relieve todo esto, en el que están implicadas figuras como el marqués de la Ensenada, Sarmiento, Juan de Iriarte, Mayans, Juan Antonio Pellicer, Martínez Pingarrón, Montiano y otros y en el que los mencionados no ofrecen su mejor perfil. Todo tipo de piratería y espionaje erudito se dio en la investigación, por querer llevarse la palma del descubrimiento, pero también porque por medio estaban implicadas figuras del gobierno.[6] Por otro lado, la importancia del autor del *Quijote*, en tanto que emblema nacional, queda acreditada ya en los años medios del siglo, además de por la citada biografía mayansiana, por las reediciones de sus obras, por los debates y polémicas a que dieron pie la edición de su teatro en 1749 y la del *Quijote* de Avellaneda en 1732 y por el trabajo que Martín Sarmiento le dedicó, cuyo título es del todo expresivo, más que por aludir a su calidad literaria, por destacar aquellos episodios que resaltan la heroicidad del personaje al servicio de España y sus valores: *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) del Miguel de Cervantes estropeado en Lepanto, cautivo en Argel y autor de la Historia de don Quijote, y conjetura sobre la Ínsula Barataria de Sancho Panza*, que sólo se publicó en 1898.[7]

El proceso de construcción de la historia nacional (incluida la historia literaria) formaría parte o caminaría en paralelo con el proceso de construcción nacional, ambos manifestaciones de la modernización que se

6 Un resumen del encuentro de la partida de bautismo de Cervantes, en la introducción de Mestre a Mayans (1972: LXXVII-LXXXVI).

7 El *del* del título es correcto; ya se sabe que había otros individuos con el mismo nombre que Cervantes y bastantes de sus partidas de bautismo aparecieron por esos años.



estaba dando en el país, aunque no siempre hubiera una coincidencia en lo que se entendía por modernizar y por nación. De hecho, la proliferación de historias locales[8] como consecuencia de este empeño, hay que situarla en este ámbito de indecisión conceptual que, si bien hizo posible el desarrollo de imágenes identitarias, también llevó a la creación de nacionalismos (Onaindía, 2002) desde lo que no eran sino malentendidas exaltaciones de la «patria chica» mezcladas con otros elementos que eran resultado de entender la nación como asunto meramente cultural, fenómeno que Feijoo señaló tempranamente, a la altura de 1729 en su discurso «Amor de la patria y pasión nacional» (tomo III del *Teatro crítico universal*, disc. 10), pues lo percibía como una limitación a la hora de conseguir un sentimiento nacional real y amplio, ya que a casi todos les faltaba esa dimensión que identificara la patria con la nación, es decir, con el conjunto de leyes que la regulan.

El hecho de abandonar, a la hora de escribir la historia literaria, el criterio organicista heredado de Bacon, según el cual la ciencia estudiada, a imitación de la vida del hombre, se desarrollaba y alcanzaba su mejor momento para después declinar, y asumir otro, que evidencia la fe en el progreso, implicaba un compromiso de futuro con la nación, lo que era un reflejo de la actitud patriótica de los escritores. Ellos, los hombres del siglo XVIII, entendían que les estaba reservado iniciar el proceso de restauración que llevaría a las diferentes artes y ciencias, a la sociedad, a su mejor momento, lo cual se hacía en sintonía con el desarrollo que había de darse en la nación, y esta actitud sí era moderna, pues se apartaba de la antigua concepción, batallada por antiguos y modernos, que veía imposible alcanzar cotas mejores después de lo que habían hecho los autores de la época grecolatina. Pero los modernos del XVIII no querían volver atrás ni repetir, ni restaurar un orden antiguo, querían avanzar, progresar, considerando que podían llegar más lejos de lo que alcanzaron aquellos primeros hombres de talento.

La escritura de historias literarias, en tanto que recuperación e interpretación del pasado nacional, hay que entenderla, por tanto, como parte

---

8 Años después, Sempere y Guarinos (1789: 153-4) criticará esta proliferación de historias locales, escritas sin la perspectiva más amplia de los hechos nacionales y por personas sin la capacidad ni los conocimientos necesarios, lo que redundaba en escasa utilidad, deformación del punto de vista y en la falta de crítica. A veces es mejor no ser profeta en la propia tierra.



del proyecto de construcción nacional, lo que implicaba un camino de dos direcciones: hacia adelante, de prospectiva y proyección de una sociedad moderna, y hacia atrás, de conocimiento y elaboración de un pasado del que sentirse orgulloso. Por otro lado, hacer la historia del pasado, de la civilización, era una manifestación de los logros alcanzados gracias al progreso. Se era además una nación antigua, tanto como pudieran serlo los otros reinos que competían con España por dominar los mares y los continentes. Los procesos identitarios se aceleraron en el siglo, coincidiendo con guerras, expansiones y delimitaciones nacionales y, en el caso español, de forma notable con la experiencia de la guerra de la Independencia, pero desde antes, ya desde la época de Felipe V, ese proceso se cargó de contenido político, al quererse vincular la nueva dinastía con la anterior para dar impresión de continuidad, y para ello los gobernantes emplearon a los hombres de letras en la elaboración de discursos que contribuyeran a fijar el pasado como referente común popular, es decir, de y para todos. Es ahí donde encontramos un valor añadido, político, en la escritura de historias literarias. Poco después, a finales de siglo, se empezarían a desempolvar romances y a entender que las «esencias patrias» residían en el pueblo.[9] Este trabajo literario contribuyó desde luego al conocimiento del pasado cultural, pero también a la creación de ese sentimiento nacional desde una perspectiva de carácter emotivo más que político.

9 Véase ahora la síntesis de Wulff (2003) sobre la elaboración del concepto «esencias patrias» y su uso a través de la historia.



EL CONCEPTO DE *SIGLO DE ORO*

Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona)

Un quizá justamente olvidado terminista turolense, Juan Dolz, al comentar el título de sus *Diceptaciones* sobre el primer tratado de las *Súmulas* de Pedro Hispano, afirmaba: «et sic aliquis titulus pro uno tempore accipiendus est in uno sensu et alio tempore accipiendus est in alio sensu».[1] Y Dolz prosigue a lo largo de varios folios su cadena interminable de argumentaciones para demostrar el *sensus verus* y el *sensus falsus* de ellas. A pesar de los ataques furibundos, y tal vez no justos, de los humanistas contra aquellos caliginosos nominalistas, hemos de reconocer que las palabras de Dolz encajan como un molde en el primer requisito de la memoria, que exige exponer el concepto de la asignatura. La titulación de ésta, según el Boletín Oficial del Estado, es Literatura Española (Siglo de Oro) o, lo que es lo mismo, Literatura Española del Siglo de Oro. Nos encontramos, pues, con tres términos que pertenecen a categorías distintas: el primero, *Literatura,* se refiere a un aspecto de la capacidad intelectual del ser humano; el segundo, *española,* a un término espacial geográfico o lingüístico; el tercero, en fin, *Siglo de Oro,* indica tiempo —*siglo*— y valor —*oro*—. Resulta, sin embargo, que los tres términos no han presentado a lo largo de su historia ni para todas las personas una misma acepción semántica. Así, el concepto *Literatura Española del Siglo de Oro* no puede exponerse al margen de la historia de los tres conceptos mencionados. Comenzaré por la historia del último, el temporal *Siglo de Oro,* puesto que los otros dos, en definitiva, dependen de él.

1 *Disceptationes super primum tractatus summularum…* Parte del prólogo puede leerse en G. Fraile, *Historia de la Filosofía Española*, Madrid, BAC, 1971, p. 323, n. 4.



Si la historia de otros conceptos de periodización literaria en España como *Barroco, Romanticismo, Naturalismo* o *Modernismo* ha atraído la atención de numerosos críticos, en cambio, *Siglo de Oro* y *Renacimiento* no han despertado la menor curiosidad, hasta el punto de que un libro magistral, como es el de Ferguson sobre la concepción histórica del Renacimiento, no habla tan siquiera accidentalmente de España (1950). Y, sin embargo, las peripecias semánticas de estos dos términos, al parecer expósitos, no hacen más que reflejar los avatares de la historiografía literaria española y, en general, del pensamiento español de los tres últimos siglos.

Al ser el término *Siglo de Oro* un concepto a la vez temporal y valorativo, se comprende que su aplicación a un determinado período varíe en cuanto cambien los valores de una sociedad. No es lugar oportuno éste para tratar del nacimiento del tópico y su función inicial en Hesíodo, Cicerón, Virgilio u Ovidio,[2] pero sí su aplicación a un período histórico lejos de las arcadias y utopías (*vid.* Schalk, 1962; Jauss, 1976*b*). Las primeras manifestaciones del término referidas al presente aparecen a finales del siglo XV y a principios del XVI en aquellos momentos en que se firman paces o se concluyen guerras. Tal es el caso de las alusiones de Encina, Francisco de Madrid, Erasmo o Jovio. En dichas alusiones las huellas de Virgilio son evidentes: se inicia una edad de oro en la que los hombres vivirán en armonía, unidos por ideales comunes, o, cuando menos, respetando los ideales ajenos. Estamos, pues, todavía en el terreno de la utopía. Hay que llegar a Vasari para encontrar el término utilizado con plena conciencia histórica. Vasari aplica a la *rinascità* la división en «edades» (o «maneras») en que los humanistas periodizaban la literatura clásica, pero con una concepción progresiva y no regresiva de la historia.[3] Para Vasari la *infancia* del Renacimiento alcanza hasta finales del siglo XIV; la *juventud,* hasta 1500; y la *madurez* o flora-

---

2 Sobre el tema de la Edad de Oro *vid*. hora H. Levin (1972); Gombrich (1971); Gustavo Costa, *La leggenda dei secoli d'Oro nella letteratura italiana,* Bari, Laterza, 1972; Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974; J. A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago, Pico Sacro, 1976, pp. 169-228; y las excelentes páginas que dedica al tema Juan Alcina Rovira en «Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 36, 1975-6, pp. 227-33.

3 *Vid*. Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 279 y ss. Sobre la concepción progresiva y regresiva de la historia, *vid*. las pp. 282-3.



ción, la edad de oro, corresponde al pontificado de León X, edad representada en las artes por Leonardo, Rafael y, fundamentalmente, Miguel Ángel. En la segunda edición de las *Vidas* añade una cuarta edad, la contemporánea, en la que él mismo se incluye y en la que ya se advierten síntomas de exageración, de *manierismo* y, en suma, de decadencia.

La historiografía italiana, de forma especial durante el siglo XVIII, mantuvo la periodización de Vasari y, desde luego, la atribución de edad de oro a la época de León X. La historiografía francesa de la misma época, en cambio, al no poder parangonar su estado cultural de principios del siglo XVI con el italiano, optó por aplicar el concepto de *Grand Siècle* o *Siècle d'Or* al de Luis XV.[4] En España comienza con Feijoo y Mayans, como es sabido,[5] una vuelta a los modelos literarios españoles del siglo XVI o de aquellos autores del XVII que mantenían determinadas actitudes clasicistas, como puede verse en los ejemplos incluidos y recomendados por Mayans en su *Retórica,*[6] o, ya antes, en la *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera elocuencia* de 1727. Pero sin duda es Luzán quien marca el auténtico corte estético que se produce en el siglo XVIII. Tras pasar revista en *La Poética* a los dos primeros períodos de la poesía española —desde sus orígenes hasta don Juan II, y desde allí hasta la aparición de Boscán y Garcilaso—, comienza a cantar las alabanzas del siglo XVI: «Tras éstos [Boscán, Hurtado de Mendoza, Cetina y Garcilaso, el "príncipe de los poetas españoles"] que se deben considerar y venerar como padres de las musas españolas, florecieron en España, por todo el siglo décimo sexto, muchos y muy excelentes poetas; hasta tanto que, no sé por qué fatal desgracia, empezó la poesía española a perder su natural belleza, y su sano vigor y su grandeza degeneraron poco a poco en una hinchazón enfermiza y en un

4 Ferguson (1950: 86-96) analiza la historiografía de Voltaire.

5 *Vid.* la sabia nota de Francisco Aguilar Piñal en Manuel Lanz de Casafonda, *diálogos de Chindulza. Sobre el estado de cultura española en el reinado de Fernando VI*, Oviedo, Universidad, 1972.

6 *Rethórica*, Valencia, Conejos, 1757, vol. 2, p. 18: «i por esso es menester gran juicio para distinguir, i elegir los mejores, entre los quales ciertamente podemos contar, de los prosistas a Don Diego Hurtado de Mendoza, a los Maestros Frai Luis de León, i Frai Luis de Granada, al Padre Pedro de Rebadeneira, a Santa Theresa de Jesús, a Matheo Alemán, Pedro de Valencia, a Antonio López de Vega, i a Don Diego de Saavedra Fajardo; i de los poetas, a Garci-Lasso de la Vega, a Juan Boscán, a Don Diego Hurtado de Mendoza, a Francisco de la Torre, al Maestro Frai Luis de León, a los hermanos Argensolas i a otros pocos».



artificio afectado. Creería faltar a lo que debo a la verdad si callara que Lope de Vega Carpio y don Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación» (Luzán, 1977: 135). En los añadidos de la edición de 1789 —si son suyos, como se inclina a pensar Sebold, aunque desde luego no todos—[7] se sugiere que el mal gusto, los orígenes de esa «no acertada mutación», procede de Italia: «y yo creo que la infección que nos vino de Italia, la trajo y comunicó el conde Virgilio Malvezzi en su afectadísima e insufrible prosa castellana» (1977: 136).

En Luzán se observa, por consiguiente, una división en cuatro edades similar a la que ofrece la segunda edición de las *Vidas* de Vasari. Son patentes los ataques a Lope y a Góngora como corruptores del gusto y se apunta al modelo italiano como causa de la «infección» estética del siglo XVII, pero todavía no se utiliza el término *siglo de oro* para caracterizar al XVI, entre otros motivos porque, a pesar de su nacionalismo, Luzán considera la poesía española de aquella época excelente, sí, pero todavía defectuosa. Será Luis Joseph Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754 [Velázquez, 1754]) quien, siguiendo la división de Luzán e indirectamente la terminología de Vasari, divida las «edades»[8] de la poesía castellana en número de cuatro: la primera, o *niñez,* desde sus principios hasta don Juan II; la segunda, o *juventud,* desde Juan II (1407) hasta Carlos V; la tercera, o *viril,* desde Carlos V hasta Felipe IV; y la cuarta, o *vejez,* desde Felipe IV hasta Luzán. No incluye la quinta, pero, efectivamente, considera a sus contemporáneos como los reformadores de las letras, estimulados por Luzán y Nasarre. Además de indicar el influjo árabe en los orígenes de nuestra poesía —motivo que, como veremos, desempeñará un papel importante en las polémicas nacionalistas— y de señalar a los italianos, esta vez representados por Marino, como los iniciadores y difusores de ese «depravado gusto» (Velázquez, 1754: 67), motivo polémico como el anterior, Velázquez denomina *Siglo de Oro* de la poesía castellana al siglo XVI y principios del XVII: «Esta tercera edad fue el siglo de oro de la poesía castellana; siglo en el que no podía dexar de florecer la buena poesía, al paso que habían llegado a su aumento las buenas letras» (1754: 66).

---

7 Hay numerosas referencias a autores renacentistas —como Pérez de Oliva, por ejemplo— que se ponen de moda entre los eruditos después de la muerte de Luzán.

8 Cf. la antigua división de Alfonso Sánchez en la *Expostulario spongiae* (Sánchez de Moratalla, 1618): «Tres edades ha tenido nuestra poesía: la de Juan de Mena, la de Garcilaso, la de Lope…» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 207).



Pero en Velázquez ya existe, además, una clara defensa de los valores nacionales. O lo que es lo mismo, los ataques antiespañoles desde distintos puntos de Europa han ido arreciando cada vez con mayor fuerza. De ahí que Velázquez, mero difusor de la ideología de la Academia del Buen Gusto, mencione el plan de sus componentes, que consistía en publicar una colección antológica de la poesía castellana desde sus orígenes hasta el presente «para fijar el buen gusto de la nación [...] será conocido el mérito de muchos poetas de que casi no había memoria; y los extranjeros verán la injusticia con que han juzgado el talento de una nación» (1754: 142). Tiene razón Sebold al insistir en el carácter nacionalista del Neoclasicismo español y en que su afrancesamiento es más una difamación de la crítica romántica que una realidad.[9] Y, en efecto, desde la reedición de Garcilaso llevada a cabo por Azara en 1765, se inicia una serie de publicaciones que tiene por objeto la revalorización de los escritores españoles del siglo XVI y principios del XVII. Sirvan como ejemplo las colecciones de Sedano, de Rebolledo, de las *Obras sueltas* de Lope... Los años comprendidos entre 1770 y 1790 son de vital importancia para el desarrollo y orientación de la historiografía posterior, porque son los años que corresponden a las polémicas suscitadas por Tiraboschi, Betinelli, Napoli-Signorelli y Masson, y a las contestaciones más o menos juiciosas de Andrés, Lampillas y Forner, que revisten gran interés para nuestro tema.

Entre 1778 y 1781 aparecen los siete volúmenes del *Saggio storico-apologetico de la letteratura Spagnola* del abate Lampillas (Lampillas, 1782-4). Los puntos centrales de la polémica eran los siguientes: «esta tierra no produce sino monstruos; tierra inhabitable; país inútil; los habitadores de este país son Filosofastros... Los italianos de juicio creen que nunca Italia fue auxiliada, ni perjudicada por la literatura española, porque se hizo siempre tan poco caso de ella, que jamás pudo tener influxo sobre nuestra nación culta e inventora. Los españoles no valen gran cosa en la literatura. La despreciable Filosofía de los autores españoles es una infeliz composición de bachilleres» (1782-4, I, II: 285). Éstas eran básicamente las críticas de Betinelli, a las que se unían otras dos: que España debía toda la restauración del buen gusto a Italia y que los españoles fueron, a través de Lope, Góngora y Quevedo, los difusores del «depravado» gusto del siglo XVII.

---

9 *Vid.* un resumen de sus ideas en su introducción a la *Poética* (1977: 51-5).



Parte de estas críticas tenían ya raíces profundas y habían motivado el *Pro adserenda* de García Matamoros y la *España defendida* de Quevedo, y están latentes o patentes en las polémicas en torno a Góngora y al *Arte nuevo* de Lope. El *Ensayo* de Lampillas es, sin embargo, pieza fundamental en la polémica, porque en él están ya claramente determinadas las directrices de la historiografía nacionalista y los puntos de fricción con la historiografía más o menos liberal, dos conceptos historiográficos distintos y aun opuestos que llegan hasta el presente.

Lampillas niega no sólo que España deba nada a Italia, sino que llega a sostener, con criterios no siempre juiciosos, que España se anticipa o supera en literatura —concebido el término con la amplia perspectiva dieciochesca de «todo lo escrito»— y en todos los restantes órdenes de la vida a las demás naciones. La *Historia literaria de España,* ese monumental e inacabado proyecto de los hermanos Rodríguez Mohedano que estaba viendo la luz por los años en que Lampillas redacta su *Ensayo*, le sirve para demostrar cómo el *siglo de oro* romano fue sostenido y prolongado gracias a los hispanos (1782-4, I, II: 276 y ss.). Los nombres de Marcial, Quintiliano, Séneca y Lucano bastaban por sí mismos, como había ocurrido desde el siglo xv ante los ataques de los humanistas italianos (*vid.* Ferguson, 1950: 37-62). Otro tanto se puede decir de los padres de la Iglesia, principalmente de San Isidoro. Reivindicando, pues, un pasado ilustre, entra Lampillas en la edad oscura, la *edad media,* y lanza una de sus tesis más fértiles y más justificadas; mientras que Europa estaba sumida en la barbarie, la ciencia española, gracias a la colaboración de los árabes y de los hebreos (1782-4, I, II: 27), sobresale muy por encima de los demás pueblos. Con la «restauración» (1782-4, I, II: 11) y «renacimiento» (1782-4, I, II: 57) de las artes, España entra en su segundo Siglo de Oro. Copio un pasaje que es síntesis de toda la obra de Lampillas:

> Reflexiónese por último con quánta razón me he quexado del agravio que hacen a España los escritores modernos en olvidarse de ella donde hablan las naciones cultivadoras de las letras; y con no señalar jamás época gloriosa a España, siendo así que hallan siglos de oro en todas las naciones. No obstante desafío al más docto que busque en qualquiera nación un siglo entero que merezca este bello título con más justicia que el siglo 16 de la España. Tiempo en que llegó a lo sumo del honor la gloria militar, mantenida por tantos capitanes esforzados, quantos nunca vieron unidos Grecia ni Roma; y en que las conquistas de las armas españolas excedieron los límites de las de los Alexandros y los Césares. Siglo en que se esparció por toda Europa la Literatura



> Española, y pasando el Océano se comunicó a un nuevo mundo. Siglo en que dio España una multitud de obras inmortales que fueron y son el día de hoy reputadas por los verdaderos sabios como preciosas producciones del ingenio humano. Siglo en que florecieron felizmente las nobles artes bajo la protección de nuestros poderosos monarcas, y perpetuaron mérito con los más soberbios monumentos. Siglo en que las fábricas surtieron a Europa y al nuevo mundo de las labores más estimadas, y en el que el comercio de los españoles excitó la envidia y emulación de todas las provincias de Europa. Siglo, finalmente, en que la Religión estuvo defendida, propagada, promovida e ilustrada por Príncipes, por Capitanes, por Literatos y por tantas almas santas a quienes al presente se tributan públicas veneraciones sobre los altares. ¿Y no se podrá llamar un tiempo como éste el siglo de oro de España con tanto fundamento quando menos, como con el que se llama siglo de oro de Italia el de León X, y el de Luis XIV el siglo de oro de Francia? (1782-4, II, II: 378-9).

El pasaje es extenso pero no tiene desperdicio. Lampillas identifica el Siglo de Oro español con el siglo XVI, aunque la «feliz revolución de las artes» se inicia ya con los Reyes Católicos y culmina con Felipe II y la construcción de El Escorial (1782-4, II, II: 338). Y, como era frecuente en la historiografía del XVIII, establece en cada campo el paralelo con las demás naciones europeas. Su celo nacionalista le lleva incluso a revalorizar tímidamente los romances de Lope y de Góngora y a atenuar los ataques furibundos de los extranjeros al teatro de Lope. Camóens, Ercilla o Rufo serán superiores a Ariosto y Tasso; Garcilaso a Petrarca; la tragedia del siglo XVI similar a la europea; Cervantes, por supuesto, superior a todos. Pero más interés revisten ideológicamente los otros aspectos culturales. España fue el baluarte de la auténtica religión, puesto que Trento había sido, en sustancia, obra española, lo que le lleva a defender la Inquisición como institución necesaria y útil y a criticar a los heterodoxos europeos. Los filósofos españoles se anticiparon a los restantes; ahí están Ramón Llull, Vives, Fox Morcillo, y Gómez Pereira o Francisco Sánchez como padres de todo el pensamiento cartesiano. Y qué decir de la medicina con representantes tan eximios como Huarte de San Juan y Vallés, o de las demás ciencias, con hombres como Monardes, Acosta, Andrés Laguna… Por lo que se refiere a la escolástica, Lampillas considera a Vitoria, Cano, Soto y Báñez como los restauradores de la teología.

Considerablemente menos exaltado que Lampillas, el abate Andrés sostiene que todos los siglos han sido útiles —idea bastante moderna, aunque lleve el lastre de la utilidad dieciochesca—, y considera el XVI como el Siglo de Oro de las letras (Andrés, 1784-806), si bien rechaza que se le



denomine Siglo de León X (al que, por cierto, no parece admirar demasiado), puesto que en realidad el esplendor de las letras se debe a los mecenas de las distintas naciones. Y tras afirmar que «el siglo XVI es tenido en las otras naciones por rústico y medio bárbaro» y que «Italia y España reconocen en él su siglo de oro», remite a Lampillas para sostener que «los españoles con igual razón que los italianos pueden gloriarse de tener el siglo XVI por su siglo de oro» (1784-806, II: 236). Elogia el estado a que había llegado la lengua en aquel siglo, e incluye el catálogo, ya tradicional desde Mayans, de buenos escritores: Garcilaso, Fray Luis, Pérez de Oliva, Granada, los Argensola, Zurita, Morales, Saavedra Fajardo, Cervantes y «una noble multitud» (1784-806, II: 235). Pero el abate Andrés insiste más en los escritores en lengua latina y en los científicos —no olvidemos la «utilidad» de cada siglo— y concluye: «He aquí de qué modo los estudios de aquel siglo que sólo se creen ventajosos para las buenas letras, lo fueron también para todas las ciencias» (1784-806, II: 271). Y aún llega a más al defender que el siglo XVII, en contra de las opiniones de algunos a quienes con sólo la mención de esta centuria «se altera toda la sangre» (1784-806, II: 274), «ha sido sumamente útil a las letras», aunque, para el abate, «letras» está funcionando aquí con la acepción semántica de 'ciencias', por lo que de inmediato se extiende en un elogio encendido de Descartes, Galileo y de los físicos y matemáticos del siglo XVII, y, desde luego, también alaba las «buenas letras» francesas. Si Italia considera infeliz aquel siglo y le denomina «siglo de decadencia y barbarie», «más razón tiene España para quexarse del siglo XVII» (1784-806, II: 278), porque aquí decayó toda la literatura. Andrés, en definitiva, es hombre que cree en su siglo, cuyos «progresos» no pueden medirse con los de los anteriores, porque «ahora todos leen a Fénelon y a Bossuet, y nadie en cambio la *Arcadia,* ni *Los Asolanos*, ni a Corneille, Racine, Molière ni a Boileau» (1784-806, II: 281).

La *Oración apologética por la España y su mérito literario* de Forner (Madrid, Imprenta Real, 1786 [Forner, 1786]) sigue, por su carácter apologético, la línea de Lampillas más que la de Andrés, cuyos intereses científicos eran muy diferentes.[10] Forner se propone demostrar «el mérito de la sabiduría de España por la utilidad de los asuntos a que han consagrado su aplicación todos los doctos españoles» (1786: XIII). Uno

10 *Vid.* ahora el excelente estudio de François Lopez (1976: 316-436).



de los méritos principales de nuestros sabios es que no han conocido las herejías, y, aunque reconoce que «no hemos tenido en los afectos a un Cartesio, no un Neuton [...] hemos tenido justísimos legisladores y excelentes filósofos prácticos» (1786: 12). Vives y Bacon son para él los únicos que han conocido la verdadera filosofía (1786: 6), y, por lo que respecta a los filósofos prácticos, llega a afirmar que Cervantes no se diferencia de Descartes y Leibniz sino por ser superior a ambos (1786: 13). Como Lampillas, acude a la memoria de los Lucanos, Quintilianos y Lulios españoles, y, al igual que aquél, ensalza la filosofía práctica y utilitaria de los árabes (1786: 48), pues «difícilmente podrán persuadirse los Masones, Tiraboschis y Bettinellis que fue España en aquellos siglos tenebrosos [la Edad Media] la que mantuvo el verdadero uso de las ciencias» (1786: 55). Por otra parte, la escolástica medieval fue invento europeo y fueron precisamente los escolásticos españoles del siglo XVI quienes «la purgaron»: Vitoria, Báñez, Soto, Cano, Castro, Suárez, Valencia, Maldonado. Tras mencionar el catálogo de humanistas españoles, y elogiar en particular la *Políglota* y a Cisneros, los grandes médicos y pintores; tras sostener que Cervantes no hizo otra cosa que llevar a la novela los planes de Vives —figuras ambas idolatradas por Forner—, concluye: «Son vanas las pretensiones de algunos países sobre el principal influxo en la restauración universal de la literatura, que se observó al tiempo de Carlos V» (1786: 141).

Las obras de los tres autores citados, Lampillas, Andrés y Forner, al igual que la de Santos Díez González, *Tabla o breve relación de los españoles en las ciencias, las artes y todos los demás objetos de una nación sabia y culta* (Madrid, Román, 1786), no partían de la nada. Contaban como precursores a Mayans, a Luzán, a Montiano, a Sedano y a García de la Huerta, por lo que respecta a la literatura en lengua vulgar, y además podían servirse de dos obras fundamentales para defender su pasado: la *Bibliotheca Hispana —Vetus* y *Nova*— de Nicolás Antonio (que se reeditaría magistralmente en 1783-1788) y el *Pro adserenda hispanorum eruditione* de García Matamoros, reeditado en 1736 y 1769, esta vez entre las *Opera omnia* preparadas por Cerdá y Rico, la persona más capacitada por su conocimiento del humanismo español. Partiendo precisamente del *Pro adserenda* —texto básico en las polémicas, hasta el punto de que Forner abre su *Oración* con una cita procedente de la obra de Matamoros— y de Nicolás Antonio, compondrá Cerdá una preciosa historia de la literatura



hispano-latina desde Nebrija hasta Pérez Bayer en 1781,[11] trabajo que aumentaba considerablemente el raquítico catálogo de españoles que incluía Facciolati en el período correspondiente a la «lingua latina instaurata», y que se reducía a Vives, Cano, Hernán Núñez, Antonio Agustín, Pedro Chacón, Pedro Perpiñán y Andrés Schott.[12] Mayans había preparado la edición del Brocense —quizá el único autor español que se estudiaba en las universidades europeas— y las de Vives; Cerdá, las de Matamoros y Ginés de Sepúlveda. Se reeditan traducciones de clásicos —las de Hernández de Velasco o Gonzalo Pérez, por ejemplo— y las obras originales de Fray Luis de León, Rioja, Gil Polo, Gálvez de Montalvo —edición preparada por Cerdá y Juan Antonio Mayans—, Villegas, Pérez de Oliva, figura ésta que por varios conceptos adquirió gran importancia a partir del siglo XVIII. Finalmente, se reedita, como ya se ha indicado, la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio y se publican dos obras extraordinarias: la *Biblioteca Española* de Rodríguez de Castro y la *Biblioteca Arábico-hispana Escurialense* de Casiri, de tanta importancia para la historia de la ciencia española y del pasado medieval.

Así, en el decenio de 1780 a 1790, a causa de las polémicas sobre la cultura española, el término *Siglo de Oro* se identifica generalmente con el siglo XVI, época en la que se lleva a cabo la «restauración» de las letras, es decir, lo que más tarde se llamará Renacimiento. Sin embargo, los motivos estéticos que obligaban a incluir a Cervantes, a los Argensola, a Villegas en el Siglo de Oro eran los mismos por los que había que rechazar a Lope, Góngora y Gracián, puesto que los tres eran los culpables de la introducción del mal gusto teatral, de la poesía *fantástica —i.e.*, *barroca*—, y de la prosa depravada. Pero como, a su vez, Lope, Quevedo y otros autores se habían enfrentado a la estética gongorina, la crítica se vio obligada a señalar que, a pesar de la decadencia evidente ocurrida en el siglo XVII, algunos autores mantuvieron todavía el buen gusto, aunque no pudieran librarse totalmente de la «infección» de la época. Estas contradicciones provocaron que en el terreno literario el Siglo de Oro pudiera prolongar-

---

11 «De Hispanis purieris latinitatis cultoribus», en Gerardus Joannis Vossius, *Rhetorices Contractae sive partitionum orationum libri quinque*, Matriti, Apud Antonium Gaucham, 1781, appendix II, pp. 37-139.

12 Jacobus Facciolatus, *Orationes XX*, Patavii, Apud Joannem Manfrè, 1752, p. 39. [4.ª ed.]



se hasta Felipe III; después, «la corrupción —escribe Capmany (1786-94)— obscureció el estilo y las imágenes poéticas le volvieron fantástico. De modo que podemos decir que en España no hubo más que dos tiempos en materia de elocuencia: uno de imitación de los antiguos y otro de abuso del ingenio humano». Por lo que respecta al teatro, a la novela y a la poesía, la «restauración» no se había producido, sin embargo, de una manera uniforme. Los libros de caballerías seguían clavando lanzas en la estética del siglo XVIII, y del teatro no se podía decir gran cosa hasta los trágicos del último cuarto del XVI. La poesía «restaurada» es obra de Boscán y Garcilaso, es decir, comienza en el tercer decenio del siglo. De esta manera, la crítica se vio obligada a situar el Siglo de Oro de la literatura vulgar entre los reinados de Carlos V y Felipe III. En cambio, la *latinitas restaurata* se iniciaba, desde el *Pro adserenda,* con Nebrija, «debelador de la barbarie». La *Políglota* era el monumento de la erudición hispana. Por consiguiente, el Siglo de Oro de las letras, en el más amplio sentido, se iniciaba en la época de los Reyes Católicos, lo que concordaba con el descubrimiento de América y el comienzo del esplendor español, que alcanzaba los últimos años del reinado de Felipe II. «Baxo de cualquier aspecto que contemplemos el siglo XVI, no podemos negarle el renombre que justamente mereció de siglo de oro», afirma Capmany (1786-94: XXXVII) recogiendo el viejo tópico de las armas y de las letras.

Esta situación en que Siglo de Oro y «restauración de las letras» se ajustaban casi cronológicamente al siglo XVI no duró demasiado. Al iniciarse el XIX, como ampliamente ha estudiado Allyson Peers (1954: 207-330), la nueva visión de la Edad Media y la revalorización del romancero y del teatro de Lope y Calderón cambiaron sustancialmente el panorama de la crítica. La Revolución francesa, la guerra de la Independencia y la radicalización de las actitudes políticas durante el reinado de Fernando VII dejaron una huella profunda en toda la historiografía posterior. Ya Quintana en la *Introducción histórica a una colección de poesías castellanas*[13] evita servirse del término *Siglo de Oro* y prefiere utilizar la periodización por siglos o por reinados, lo que era bien comprensible: Quintana, a pesar de alabar a Garcilaso, Herrera, Fray Luis, Francisco de la Torre e incluso algunos aspectos de Góngora —el romance de Angélica de Medoro, por ejem-

13 M. J. Quintana, *Obras completas*, Madrid, BAE, n.º 19, 1861, pp. 125-45.



plo—, no siente gran pasión por esta época. El motivo central de su reticencia es que ninguno de aquellos autores fue capaz de escribir el gran poema épico que correspondía a las gestas de los españoles. «En suma —concluye Quintana— faltó en España una corte como la de Augusto, la de León X, la de los duques de Ferrara, la de Luis XIV».[14] Quien esto escribía, difícilmente podía utilizar el concepto *Siglo de Oro* aplicado al XVI. Y menos todavía podrían hacerlo aquellos liberales, como Durán,[15] que consideraban el siglo XVI como una época materialista en la que el absolutismo de los Austrias había destruido «el trabajo social de la edad media» tras ser vencido el pueblo en Villalar.[16] Y aunque Durán no utiliza el término *Siglo de Oro,* se advierte que para él la época de esplendor literario corresponde a la generación de Lope y Góngora: «Yo considero a Lope, Góngora y sus contemporáneos como los primeros que comprendieron el destino de la poesía castellana, y que, abandonando la imitación de los modelos latinos e italianos, establecieron el verdadero romanticismo español, tanto en la lírica como en la dramática [...] Por fortuna, los grandes poetas de fines del siglo XVI y parte del XVII, restos de aquel tiempo en que la gloria se sustituyó a la libertad, centellas de aquel fuego divino que animó nuestra liberal existencia durante una lucha larga y santa, conservaron y elevaron la antigua poesía popular, que nació con ella, y que amalgamada con otros elementos de cultura y civilización, formó aquel sistema dramático tan vivaz, tan libre, tan fecundo».[17]

Recuperado, pues, el *teatro nacional* —nuevo término de gusto bien romántico—, ya no era necesario sacar de sus justos límites el significado histórico del teatro del siglo XVI, al que Moratín, tras las huellas de Pellicer (1976), había dedicado un memorable estudio (Fernández de Moratín, 1944: 147-225). Abandonados los escritores hispano-latinos del XVI a causa del fervor por las lenguas vernáculas y las tradiciones populares, presentados los Austrias como destructores de las libertades de los pueblos —españoles y americanos— y publicados los trabajos de Llorente sobre la

---

14 M. J. Quintana, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 145.

15 Sobre Durán *vid.* ahora la monografía de David Tatcher Gies (1975).

16 Agustín Durán (ed.), *Romancero General o Colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVII*, Madrid, BAE, n.º 10, 1849-1852, vol. 1, p. XXX.

17 *Romancero General o Colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVII*, *op. cit.*, p. XXXII.



Inquisición, no resulta extraño que Alcalá Galiano, en 1834, pudiera aludir al término *Siglo de Oro* con cierta reticencia:

> El mal así originado no fue puro y sin mezcla. Poco había que elogiar en la antigua literatura española, excepto algunos felices destellos de imaginación. La práctica de los autores españoles durante la última parte del siglo XVI y la primera del XVII (período denominado enfáticamente la Edad de Oro de España) consistió en imitar con toda fidelidad a los antiguos escritores romanos y a los italianos modernos. Los historiadores se habían propuesto como tarea copiar y aun traducir a Livio y Tácito, mientras los poetas imitaban alternativamente a Virgilio y Ovidio, a Petrarca y Ariosto. Con excepción del *cuento picaresco,* el drama y los romances, nada original puede encontrarse en los escritores españoles. La Inquisición y el ilimitado despotismo de la corona tuvieron en ello su influjo. «Un Dios y un Rey» fue el lema común de la moral y la política, una línea de pensamiento sin desviaciones fue la consecuencia, y los principios literarios quedaron encerrados entre límites tan estrechos e insuperables como los que confinaban las ideas religiosas y políticas (Alcalá Galiano, 1969: 24).

Y es que el término *Siglo de Oro* ya no servía para reflejar un período literario ni histórico determinado. Los conservadores —como el propio Böhl—[18] admiraban a Lope y, sobre todo, a Calderón: los liberales odiaban a Felipe II, a la Inquisición, a la escolástica y a los jesuitas. En general, unos y otros exaltaban la Edad Media y el teatro nacional, el influjo árabe y el romanticismo —o el anticlasicismo— de la literatura española. Ante esta situación se comprende que en los prólogos a los ochenta volúmenes que componen la Biblioteca de Autores Españoles en su primera serie (1846-1880) apenas se utilice el término *Siglo de Oro* y se prefiere acudir siempre a la periodización por siglos o por reinados, y cuando accidentalmente aparece la voz, su campo semántico difiere de un prologuista a otro. Así, para el anónimo editor de San Juan de la Cruz y Malón de Chaide, «floreció Juan de la Cruz en nuestro siglo de oro», en el que los españoles en armas y en las letras —esto es, teología y poesía— «alcanzaron las mayores glorias de Europa».[19] También para Aureliano Fernández Guerra el «siglo de oro de nuestras letras» se corresponde con el XVI: «Contémplasele [a Quevedo] fatigado en prolongar, con Juan Jacobo Chifflet,

18 *Vid*. Guillermo Carnero, «El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Bulletin Hispanique*, n.º 76, 1976, pp. 265-85. Y ahora el libro del mismo autor *Orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber* (Carnero, 1978).

19 *Escritores del siglo XVI*, Madrid, BAE, n.º 27, 1948-50, vol. 1, p. XIV.



Vicente Mariner y Justo Lipsio, el siglo de oro de nuestras letras, en la regeneración de los estudios y en la ilustración de los autores clásicos. Juntamente con Pedro de Valencia, Francisco de Cascales, Lope y Jáuregui, defiende la entereza y el buen lustre de nuestra lengua, y desconcierta la audacia del culteranismo, que se abroquelaba en el gusto de Italia y se sostenía por la escuela de Córdoba».[20] Al prologar Cayetano Rosell el volumen de *Historiadores de sucesos particulares,* y tras atacar el servilismo imitativo de Boscán y Garcilaso, escribe: «el tiempo en que florecieron los escritores que forman esta colección se contempla, y con justicia, como la época más marcada de nuestro siglo de oro».[21] Curiosamente, la obra se inicia con la historia de Moncada, que había nacido en 1568. Y el mismo Rosell, en el prólogo a los *Poemas épicos,* que le brindaba ocasión inmejorable para introducir el término, sólo lo emplea una vez y no referido a la épica sino a la lírica: «Fue el primero [Pedro Espinosa] que reunió en colección algunas composiciones de los poetas de nuestro siglo de oro».[22] Como es bien sabido, el poeta con mayor número de composiciones en la antología de Espinosa no es otro que Góngora. Resulta claro, por consiguiente, que el concepto *Siglo de Oro* se ha ido ampliando al tener que acoger dentro de sí al teatro de Lope y de Calderón, y no sólo se ha ampliado sino que, además, su «época más marcada» es ahora aquella que los neoclásicos consideraban el inicio de la decadencia.

Por lo que respecta a las historias de la literatura hasta la aparición del volumen de Ticknor, poco puedo añadir a lo indicado por Díaz-Plaja (1949: I). Bouterwek, como bien advirtieron sus traductores y añadidores, el marqués de Morante y don Nicolás de Hugalde, «no comprende la historia de todas las ciencias en España, sino sólo la de la literatura propiamente dicha, a saber: la Poesía, la Elocuencia, la Crítica, la Historia y las composiciones amenas, ingeniosas o agradables, que comúnmente se comprenden entre las producciones o creaciones del ingenio» (1829, I: IV). Sigue la división de Velázquez y se sitúa la decadencia de la literatura española a partir de Cervantes. Tampoco Sismondi añade novedades a la perio-

---

20 Francisco de Quevedo, *Obras,* Madrid, BAE, n.º 23, 1852, p. XXXI.

21 Cayetano Rosell, «Prólogo», *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, BAE, n.º 21, 1852-3, p. V.

22 Cayetano Rosell, «Prólogo», *Poemas épicos*, Madrid, BAE, n.º 29, 1851-64, vol. 1, p. XVII, n. 1.



dización, aunque sí a la interpretación de la historia literaria al introducir en un manual el concepto de *espíritu nacional* y la noción de los frutos tardíos (*vid*. Ferguson, 1950: 157).

La *Historia de la Literatura Española* (1849) de Ticknor señala un hito importantísimo en la historiografía literaria española. Ticknor divide su obra en tres épocas: desde los orígenes hasta Carlos V; desde Carlos V hasta Felipe V; y desde Felipe V hasta el presente. Como buen romántico, el benemérito hispanista no podía considerar Siglo de Oro a una época en la que el despotismo de Felipe II y de sus sucesores y la omnipotencia de la Inquisición aherrojaban, bien que voluntariamente, a los españoles, cuyo celo religioso, que les hizo guerrear durante siglos, fue el principal causante de la decadencia: «La sumisión, pues, de los españoles a un despotismo indigno y feroz, y su fanatismo religioso, no fueron obra de la Inquisición ni de una monarquía corrompida; al contrario, la Inquisición y el despotismo fueron el resultado natural de la antigua lealtad y celo religioso, exagerados y mal dirigidos. La civilización española, formada de tales elementos, tuvo, sin duda, su lado brillante, noble, poético; pero no supo excitar y nutrir los sentimientos más bellos y dulces de nuestra común naturaleza; aquellos que se engendran sólo en la vida doméstica y son resultado del cultivo de las artes de la paz» (1851-8, II: 12). Su inclinación por todos aquellos aspectos nacionales hace a Ticknor menospreciar toda huella italianista, hasta el punto de afirmar que el «primer impulso hacia un estado mejor de cosas vino de Italia; lo cual fue hasta cierto punto un mal, pero un mal inevitable» (1851-8, II: 18). Esto explica que no comprenda la poesía de Garcilaso ni, por supuesto, la significación del Renacimiento. Garcilaso, comenta Ticknor, hizo mucho por la poesía, pero «hubiera hecho aún más por sí y por la literatura de su patria si en lugar de imitar tan completamente a los grandes poetas italianos, que justamente admiraba, hubiera acudido más a menudo a los elementos del antiguo carácter nacional» (1851-8, II: 32). El Siglo de Oro, pues, para Ticknor no podía coincidir con el Renacimiento en lo que éste tenía de clásico y universal; de ahí que, en una ocasión en que utiliza el término, manifieste que se refiere a la época de Cervantes, Lope y Quevedo: «Vemos a la Inquisición en el apogeo de su omnipotencia y a un drama libre e inmoral en pináculo de su inmoralidad; a Felipe II y a sus dos sucesores gobernando a España con el más severo y suspicaz despotismo, mientras que Quevedo escribía sus graciosas y punzantes sátiras y Cervantes su agra-



dable e ingenioso *Don Quijote.* La España en general y principalmente los discretos y agudos escritores que forman el siglo de oro de su literatura pudieron muy bien vivir alegres y satisfechos, por no comprender las trabas puestas al pensamiento, o porque no sintieron al pronto los afectos de la restricción moral que los encadenaba y oprimía» (1851-8, II: 12-3). En cambio, en una de las notas, Gayangos sigue la práctica del siglo XVIII de identificar el XVI con el Siglo de Oro de las letras españolas: «Verificóse en el siglo XVI, propiamente llamado el siglo de oro de nuestra literatura, una verdadera revolución en la lengua» (1851-8, III: 367).

En tanto que Amador de los Ríos se lanzaba al titánico proyecto de una historia de la literatura española «tal como exige la crítica moderna» ([1861-5, I: CIV] y en la que, de hecho, nada dice acerca de la periodización, excepto en lo relativo a la Edad Media), en Europa el término *Renacimiento* se imponía para caracterizar un período histórico concreto. Si desde antiguo se había utilizado el término para designar el renacimiento, resurgimiento o restauración de las artes, hacia 1830 comienza a circular ya con una acepción más amplia.[23] El tomo VI de la *Histoire de France* de Michelet, aparecido en 1855, se titula *La Renaissance* y está dedicado al siglo XVI. Michelet, frente a determinados románticos que considera conservadores, lanza furibundos ataques contra la Edad Media y trata al feudalismo y a la Iglesia como los culpables de las tinieblas medievales. Por el contrario, presenta el Renacimiento como un período nuevo y deslumbrante: el descubrimiento del mundo y del hombre; la aparición de una nueva fe; la reconciliación de la razón y el arte.[24] Y ve en Leonardo el prototipo del hombre renacentista. La gran difusión de la *Histoire* de Michelet popularizó el término, y su definición del Renacimiento como el descubrimiento del hombre y del mundo perdura hasta el presente. Sin embargo, es la obra clásica de Burckhardt, publicada en 1860, la que inicia la concepción moderna. Por las mismas fechas, 1830-1860, la voz alemana *humanismus* toma también un sentido histórico para designar el movimiento intelectual asociado al renacimiento de las lenguas y de las literaturas antiguas. El término no tenía el sentido estricto clásico del hombre que se dedi-

---

23 Sobre la aparición del término como período amplio *vid.* el citado libro de Ferguson (1950: 127-66) y dedicado a Michelet (Ferguson, 1950: 164-6).

24 Pero con una visión bastante negativa de España —sólo salva a Isabel, Vives, Servet y Cervantes—. *Vid.* sobre el tema Víctor Sanz (1977).



ca a los *studia humanitatis* sino que incluía también la acepción del intelectual preocupado por lo «humano», por la personalidad individual, que reflejaba más el espíritu griego que el cristiano medieval. El libro de Voigt, publicado en 1859, acerca del primer siglo del Humanismo, fue para este término lo que el de Burckhardt para el de Renacimiento.[25]

El España, como ya hemos visto, ni la *Historia de la Literatura* de Ticknor ni los prologuistas de la Biblioteca de Autores Españoles utilizan el término *Renacimiento,* ni, por descontado, el de *humanista,* al polarizar sus intereses de forma exclusiva hacia la literatura en lengua vulgar. Sin embargo, en la década de 1850 a 1860 se debieron de introducir ya ambos términos con la nueva acepción, a la vez que se produjo una revalorización de los escritores, latinos y vulgares, sólo marginalmente relacionados con la «literatura» en sentido romántico. El marqués de Morante, que es, desde luego, un caso excepcional, incluyó en su célebre *Catalogus librorum* traducciones de las biografías de Escalígero, Poliziano, Muretus y Lipsio compuestas por Nizard, la biografía del Brocense escrita por el propio marqués, y la de Jerónimo Vida redactada por Gaspar Bono y Serrano, quien ya en 1856 había publicado un anticipo en la *Revista Sevillana de Ciencias, Literatura y Artes.*[26] En todas ellas los términos *Renacimiento* y *Humanismo* se utilizan ya con las acepciones europeas.

La reivindicación estética del Renacimiento era, sin embargo, minoritaria, como prueba el discurso que pronunció Valera en 1862 en su recepción académica. Versaba éste sobre la *poesía popular,* y es todo él un alegato a favor de la estética renacentista y una crítica de las ideas románticas que dominaban en las historias literarias, en especial de la visión idealizada de la Edad Media. Escribe Valera: «En balde tratan de disfrazar esta verdad [que la literatura medieval es menos nacional que la del siglo XVI] los que, imbuidos en ciertas ideas políticas y filosófico-religiosas, han concurrido a trazar en la imaginación de las gentes, en odio a la moderna filosofía, a las

---

25 *Vid.* Ferguson (1950: 167-80). Para la historia de ambos conceptos, Humanismo y Renacimiento, *vid.* E. Panofsky (1975: 31-81); Federico Chabod, *Machiavelli and the Renaissancce*, Nueva York, Harper, 1965, pp. 149-200 [1.ª ed., 1958]; y la excelente nota bibliográfica de E. Garin, *La Renaissance*, París, Marabout, 1970, p. 272 [1.ª ed., 1964].

26 Las biografías de Vida, el Brocense, Poliziano, Scaligero y Lipsio, en *Catalogus Librorum doctoris D. Joach. Gómez de la Cortina* (1859-62): (1859-62, VI: 621-835); (V: 875-1153); (IV: 607-738); y (II: 567-673), respectivamente.



artes y a la literatura gentílica del Renacimiento y a otras doctrinas más nuevas, un bello ideal político, artístico, poético y literario en la Edad Media, cuyo primitivo encanto encomian y levantan hasta los cielos».[27]

No insisto en este punto porque es bien conocida, por excepcional, la estética de Valera,[28] quien en textos posteriores suele utilizar siempre el término *Renacimiento,* en vez de *Siglo de Oro,* sin una referencia cronológica claramente delimitada cuando lo aplica a España, aunque parece identificarlo con el siglo XVI y parte del XVII.[29]

Así, al llegar a 1860, la situación es notablemente distinta de como se presentaba a finales del siglo XVIII. Tras la revalorización romántica del romancero y del teatro lopista y calderoniano (esto es, la revalorización de aquello que los críticos románticos consideraban nacional, el «espíritu del pueblo», que les lleva a no utilizar el término *Siglo de Oro* por los motivos ya señalados, o bien a situarlo entre 1580 y 1630, aproximadamente), la crítica posterior comienza a revalorizar de nuevo el siglo XVI, pero, a su vez, acepta, eliminando ciertas exageraciones arbitrarias, las reivindicaciones románticas. Es decir, se ha producido lo que denominaría Hegel la síntesis estética, tras la tesis dieciochesca y la antítesis romántica. Se han acuñado, además, dos términos de periodización nuevos, *Renacimiento* y *Humanismo,* cuyos límites cronológicos varían según se refieran a Italia, Francia, España o Inglaterra. Por otra parte, las polémicas religiosas románticas han dado origen a otros dos nuevos términos que provocan confusiones en la periodización: *Reforma* y *Contrarreforma*. Y, sobre todo, a partir de la concepción del *Volksgeist* hegeliano, se ha recrudecido la cuestión, cada vez más extremista, de la contribución de las naciones a la historia universal, y los krausistas intentan una regeneración española europeizando básicamente la enseñanza y la investigación.

---

27 En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. 3, p. 1060*a*.

28 *Vid.* J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 13-27.

29 En el «Discurso sobre *La libertad en el Arte*», de 1867 (Valera, 1947), identifica el Renacimiento italiano con el «famoso siglo de León X», y lo opone al siglo de Luis XIV (Valera, 1947: 1092-3), y en fechas ya más tardías, en 1881, distinguirá entre pleno Renacimiento y Renacimiento tardío, a la manera italiana. El primero corresponde en líneas generales a la primera mitad del siglo XVI; el segundo, desde los Luises hasta Calderón: «Posteriores [al pleno Renacimiento] son también ambos Luises, Cervantes, Tirso, Calderón y Lope» («Del misticismo en la poesía española», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. 3, p. 1155).



Y en este momento histórico aparece la figura extraordinaria de Menéndez y Pelayo. Insistir aquí en la importancia de la obra de don Marcelino para la historiografía española, especialmente para el período que nos ocupa, es innecesario. Pocos años antes de morir, al redactar en 1900 el mesurado prólogo a la segunda edición de los *Heterodoxos,* escribe: «y llega a su punto culminante en el siglo XVI, que es el centro de esta Historia, como de cualquier otra que con criterio español se escriba» (Menéndez y Pelayo, 1900, I: 31-2). Las palinodias de don Marcelino en sus últimos escritos son numerosas (*vid*. Alonso, 1956), y en el citado prólogo abundan en la *forma* y en el *contenido;* pero, por lo que respecta a la consideración del siglo XVI como el eje de la historia española, siguió fiel a sus ideas juveniles. Lo prueba el hecho de que sus obras, aun cuando arrancan en Marcial y se cierran con los krausistas o los novelistas contemporáneos, tienen como centro el siglo XVI desde sus primeros trabajos: la *Bibliografía hispano-latina clásica,* la *Biblioteca de Traductores Españoles,* la *Historia de las Ideas Estéticas,* la *Historia de los Heterodoxos españoles, La Ciencia española,* e incluso los inacabados *Orígenes de la novela.* En realidad, Menéndez y Pelayo no hacía sino seguir las nuevas corrientes estéticas europeas que, como hemos visto, reivindican el Renacimiento frente al fervor romántico por lo medieval y lo popular. Lo que sucedía es que en España una tal reivindicación de este período significaba una vuelta hacia actitudes neoclásicas y, a la vez, tomar claro partido ideológico. Menéndez y Pelayo lo tomó, como lo tomaron otros, pero, dado que su obra marca un hito en la historia de la cultura española, toda la historiografía posterior lleva las huellas de las polémicas desatadas en el siglo XIX que la peculiar y desdichada historia de España ha mantenido vivas hasta el presente.

Por lo que respecta a la periodización de la Literatura española, Menéndez y Pelayo siempre utilizó una misma terminología y una concepción idéntica desde sus primeros escritos. Aunque se trate ya de un lugar común el acudir en las memorias de la asignatura a su programa de oposiciones, en este caso conviene hacerlo porque la división y el concepto de la asignatura es en su tiempo original.[30] La división se realiza, en primer lugar, por siglos, subdivididos en reinados al tratar de los siglos XV y XVI. Así, el

30 Puede consultarse el programa en *Estudios y Discursos de Crítica literaria* (Menéndez y Pelayo, 1941-2, VI: 3-68).



siglo xv está dividido en el reinado de don Juan II, la corte de Alfonso V de Nápoles, Enrique IV y los Reyes Católicos; y el XVI, en los reinados de Carlos V y Felipe II. En cambio, el XVII sólo se divide por géneros —como el resto del programa— y por épocas literarias y estilos (ciclo de Lope, de Calderón, conceptismo, culteranismo, seguidores del buen gusto). Pero, a la vez, suele añadir otras periodizaciones culturales a la división por siglos y reinados. Así: «Siglo XV.—Reinado de don Juan II.—Albores del Renacimiento» (lección 39 [Menéndez y Pelayo, 1941-2, VI: 34]); «Los Reyes Católicos.—Triunfo del Renacimiento en España» (lección 46, [1941-2, VI: 38); «Siglo XVI.—Edad de Oro.—Continúa y llega a su apogeo el Renacimiento» (lección 70 [1941-2, VI: 41]). En el siglo XVII se habla del «apogeo del teatro español» y se aceptan (lección 69, [1941-2, VI: 53]) los presupuestos básicos románticos: «Siglo XVII.—Poesía dramática.—Apogeo del teatro español.—Elementos populares que vienen a acaudalarle.—Su fecundidad portentosa.—Carácter nacional de nuestro teatro, cifra y compendio de los instintos de la raza.—Ideal religioso», etc. Pero, en definitiva, para don Marcelino el siglo XVII significa la decadencia, el *sexcentismo,* término importado de Italia del que se sirve en alguna ocasión.

Menéndez y Pelayo identifica siempre Renacimiento con siglo XVI, a pesar de que en el programa habla de tres fases renacentistas, a las que podría añadir una cuarta, el siglo XVII o fase de decadencia. Suele servirse pocas veces de la expresión «Siglo de Oro» (1941-2, II: 65), aunque prefiere, sin ser pródigo tampoco en su uso, la de «edad de oro»,[31] y siempre refiriendo el término al siglo XVI y al Renacimiento, al igual que los críticos del XVIII. Don Marcelino, en el fondo, se siente el último descendiente de la tradición de humanistas del siglo XVI que vuelve a revivir en Juan de Iriarte, Pérez Bayer y Cerdá y Rico. No es fácil sintetizar lo que entendía por Renacimiento, puesto que toda su obra persigue como fin último explicar la historia de las ideas —literarias, estéticas, religiosas o históricas— en este período. Asombra, sin embargo, que desde sus primeros escritos tenga ya un plan definido que desarrolla a lo largo de toda su vida, con rectificaciones, desde luego, pero que no afectan a las líneas maestras

31 «De las vicisitudes del neoplatonismo en España» (1889), *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, Victoriano Suárez, p. 80. [Ed. ordenada y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín.]



de aquél. El propio autor nos dejó una breve síntesis de su concepto de Renacimiento en la lección de oposiciones, de 1878, dedicada a los «Humanistas españoles del siglo XVI» (1941-2, I: 3-23). Escribe allí:

> Por *Renacimiento* entiende todo el mundo la resurrección de las ideas y de las formas de la antigüedad clásica. Pero esta resurrección no podía hacerse sino en lo que era compatible con los adelantos y el espíritu de la civilización cristiana, y con el general movimiento de las naciones europeas. Así es que ni la idea ni la forma clásicas renacieron puras y sin mezcla, sino una y otra muy diferentes de lo que en Grecia y en Roma habían sido. No habían venido en balde el cristianismo, las invasiones germánicas y la Edad Media.
>
> En cierto sentido, la palabra Renacimiento carece de exactitud histórica y hasta filosófica. Nunca se dan soluciones de continuidad en la historia, ni es posible abrir una zanja entre el mundo antiguo y el moderno [...] Poco exclusivo soy en cuanto a formas. Mi predilección está por lo clásico, pero ni niego ni disputo las grandezas que por otros caminos se lograron. No hago más que consignar el hecho. Pero sería aventurado y erróneo suponer que el germanismo influyó en España y en Italia, como influía en los otros pueblos. Nosotros nos conservamos latinos hasta la medula de los huesos (1941-2, I: 3-5).

La lista de autores que cita es prácticamente la que aparecía en Lampillas y en los polemistas del siglo XVIII, y continúa el mismo sistema de los paralelos entre españoles y extranjeros, poniendo por encima de todos ellos a Vives. La parte final del ensayo tiene por objeto defender el Renacimiento de las críticas que había recibido de los románticos y, especialmente, de los románticos conservadores. Sobre la censura de haber oprimido el espíritu nacional, Menéndez y Pelayo no llega al extremo de los juicios de Valera, pero señala el hecho del amor de los renacentistas por las lenguas vulgares y por los refranes. En cuanto al anticristianismo de la filosofía y arte renacentistas, reconoce que, si bien en Italia surgieron algunos pensadores que «echaron a volar delirios olvidados de la filosofía griega» —*i. e.*, Pomponazzi, Ficino, Bruno—, los españoles, a excepción de Servet, se libraron del contagio, aprovechándose de lo positivo que había en el movimiento filosófico renacentista, esto es: libertad filosófica, mejor conocimiento de la filosofía griega gracias a los filósofos, avances en el método experimental y, sobre todo, mayor claridad expositiva. Por lo que respecta al paganismo en el arte, en España los poetas latinos nunca llegan a la libertad de los italianos, y la musa que inspira a gran parte de los poetas no es otra que la musa cristiana, como ocurre con Álvar Gómez y Arias Montano. Finalmente, acerca de la acusación de ser el Renacimiento un movimiento aliado de



la Reforma, don Marcelino acude a la distinción entre el Renacimiento del norte, «más batallador y agresivo», y el de España e Italia, que fue más artístico y que incluso en los errores y herejías tomó un carácter distinto al del norte, donde «bajo la corteza latina palpitaba la barbarie germánica, y el odio y la envidia a las grandezas de los pueblos meridionales» (1941-2, I: 20). Frase esta última que trasciende el momento histórico y llega a las mismas raíces de la actitud estética y nacionalista de su autor, y que es clave para comprender toda su obra. Sin embargo, ya en esta lección señalaba el influjo de Erasmo en algunos españoles, influjo que estudiaría más profundamente en los *Heterodoxos,* y que aprovecha para presentar el Renacimiento español como una síntesis del italiano y del septentrional: «Fue fortuna para nuestra literatura del Renacimiento que la universal lección de los escritos de Erasmo, que llegaron a penetrar hasta en los conventos de monjas, contrastase al predominio de la secta ciceroniana importada de Italia».[32] Es decir, el humanismo español fue esencialmente cristiano y sincrético; de ahí que presente a los neoplatónicos españoles más como los conciliadores de Platón y Aristóteles que como neoplatónicos puros.

Por lo que atañe al término *humanismo,* que en este ensayo se identifica con la producción de los escritores hispano-latinos, en otros lugares adquiere el sentido más amplio que le había conferido Voigt. Así, al trazar la semblanza de Camus, lo presenta como «el tipo más perfecto y acabado de lo que en otros siglos se llamaba un *humanista,* es decir, un hombre que toma las letras clásicas como educación *humana,* como base y fundamento de cultura, como luz y deleite del espíritu, poniendo el elemento estético muy por encima del elemento histórico y arqueológico, y relegando a la categoría de andamiaje indispensable, aunque enojoso, el material lingüístico»,[33] definición reafirmada en otras ocasiones: «y de vivir con vida íntegramente humana, como vivieron aquellos grandes hombres del Renacimiento, a quienes por tal excelencia llamamos humanistas».[34]

32 «Contestación al discurso de Adolfo Bonilla» (1911), *Ensayos de crítica filosófica*, *op. cit.*, p. 380.

33 «De las vicisitudes de la filosofía del neoplatonismo en España» (1889), *Ensayos de crítica filosófica*, *op. cit.*, p. 11.

34 «Contestación al discurso de Adolfo Bonilla» (1911), *Ensayos de crítica filosófica*, *op. cit.*, p. 368.



Me he detenido en la obra de don Marcelino porque sólo quienes desconozcan su obra —que en la actualidad son bastantes— podrán negar su extraordinario influjo en la historiografía posterior. Para bien y para mal, porque, según veremos, fueron sus discípulos más heterodoxos quienes mejor entendieron sus presupuestos intelectuales, mientras que el «menendezpelayismo», «erasmicior Erasmo», ha sido, salvo honrosas excepciones, quien ha utilizado el nombre del maestro para remover los rescoldos de los ardores polémicos de los *Heterodoxos* y de *La Ciencia española.*

Los polemistas sobre la ciencia española en el decenio de los setenta, que suponen un capítulo importante de la introducción del positivismo en España,[35] replantearon desde el aspecto filosófico y científico el problema del Renacimiento español. Si los románticos atacaron al siglo XVI por motivos políticos, los positivistas dudarán de la existencia de un Renacimiento español en filosofía y en ciencia, y plantearán de nuevo, en otros términos, las causas de la decadencia de España. Así, Echegaray, ya en 1866, en su discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias, podrá incluir la siguiente afirmación: «[…] nuestra deplorable decadencia desde el Renacimiento, que fue más bien morir que renacer».[36] Estas polémicas, como sucedió a finales del siglo XVIII, fueron muy positivas en lo que se refiere a una revitalización de los estudios bibliográficos y monografías sobre filósofos y científicos españoles, especialmente del siglo XVI —Menéndez y Pelayo, Picatoste, Acisclo Fernández Vallín, Colmeiro, Maffei y Rúa, Figueroa, etc.—,[37] pero venían a demostrar, en suma, como reconoció el propio Menéndez y Pelayo en 1894,[38] que la ciencia española, incluso en sus días más gloriosos de la Edad Media y del Renacimiento, «está muy lejos de mostrar la importancia ni el carácter de unidad y grandeza que tiene la historia de nuestro arte, de nuestra literatura, de nuestra teología y filosofía […]. Por el contrario, la historia de nuestras ciencias exactas y experimen-

---

35 *Vid*. Diego Núñez Arenas, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Tucar, 1975.

36 *La polémica de la ciencia española*, introd., selec. y notas de Ernesto y Enrique García Camarero, Madrid, Alianza, 1970, p. 186.

37 Para una bibliografía extensa vid. ahora J. M. López Piñeiro, *Bibliografía histórica sobre la ciencia y la técnica*, Granada, Universidad de Granada, 1973, 2 vols.

38 «Esplendor y decadencia de la cultura científica española», *La Ciencia Española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1933, pp. 403 y ss. [Ed. ordenada y dirigida por Don Miguel Artigas.]



tales, tal como la conocemos hasta ahora, tiene mucho de dislocada y fragmentaria; los puntos brillantes de que está sembrada aparecen separados por largos intervalos de oscuridad; lo que principalmente se nota es falta de continuidad en los esfuerzos; hay mucho trabajo perdido, mucha invención a medias, mucho conato que resulta estéril, porque nadie se cuida en cultivarle, y una especie de falta de memoria nacional que hunde en la oscuridad inmediatamente al científico y a su obra».[39] Menéndez y Pelayo se pregunta por las causas que provocaron y provocan esta situación, y, punto por punto, analiza las hipótesis con las que se había planteado la polémica sobre la ciencia y, en general, sobre la decadencia y el motivo de regeneración. No pueden ser motivos de raza, porque tan latinos o más son los italianos, y tienen y han tenido excelentes científicos; tampoco parece probable que esta penuria científica proceda de las gotas de sangre semítica, porque la influencia que «en nuestra ciencia ejercieron fue beneficiosa y de ningún modo adversa», como lo prueba la tradición científica medieval arábigo-española; tampoco parece que el origen sea la intolerancia religiosa, porque en Italia pueden presentarse los casos de Bruno y Galileo como ejemplos, y, en cambio, la Inquisición española, «en todo lo largo de su historia, ni una sola vez se encontró en conflicto con la ciencia experimental, ni siquiera en la temerosa cuestión del sistema del mundo»; tampoco, como insinuó Navarrete, fue la cusa el predominio que lograron en la enseñanza los jesuitas, porque, aunque Menéndez y Pelayo no admire demasiado los métodos de la *Ratio studiorum* y considere «gran lástima que el Renacimiento cayese en manos de los jesuitas para degenerar en retórica de colegio», reconoce que fueron ellos y la Universidad los únicos que intentaron difundir el gusto por las enseñanzas. Don Marcelino sugiere, aun cuando no le acaba de convencer en exceso como hipótesis única, que, en contra de lo que se viene diciendo por Europa y por España, los españoles no son idealistas sino más bien utilitarios; de ahí que la preocupación mayor de los científicos españoles sea la aplicación práctica de la ciencia, y no el carácter teórico y gratuito de su estudio.

Por lo que respecta al terreno puramente literario, unos y otros polemistas estuvieron de acuerdo en defender la existencia de un Renacimiento en España. En cuanto al término *Siglo de Oro,* en las polémicas aparece

39 *La Ciencia Española*, *op. cit*., p. 230.



con las dos acepciones que venían alternándose o conviviendo a lo largo de un siglo. Para unos, como Menéndez y Pelayo, coincidía con el siglo XVI; para otros, como Revilla, el término funcionaba con la cronología vaga que había motivado el Romanticismo, es decir, ampliación del término hasta bien entrado el siglo XVII.

Los manuales de literatura aportan poco durante este período. El más importante, el de Fitzmaurice-Kelly, publicado en inglés en 1898 y traducido en 1901, se limita a dividir la literatura en épocas que se corresponden con los reinados: época de Carlos V, época de Felipe II, época de Felipe III y época de Felipe IV y Carlos II. No se menciona el término *Siglo de Oro* y sólo al tratar la época de Carlos V se hace alguna referencia al Renacimiento y al Humanismo, pero de forma muy sucinta y superficial. Sin embargo, por estos años, *Siglo de Oro* se incorporará definitivamente a la periodización literaria española, aunque, como ocurría con anterioridad, sin un consenso total en la cronología abarcada. Contribuyeron probablemente a la difusión del término los hispanistas en revistas recién fundadas como *Revue Hispanique, Bulletin Hispanique* y *Romanic Review,* y más tarde en el *Boletín de la Real Academia Española* y la *Revista de Filología Española*.

Si la útil y denostada *Historia de la Lengua y de la Literatura Castellana* (1915-1922) de Cejador (1973) se halla dividida en épocas que se corresponden con los reinados, *La Literatura Española* (1915-1917) de Ángel Salcedo Ruiz emplea una periodización por grandes épocas: Edad Media, Siglo de Oro, el Clasicismo y nuestra literatura contemporánea. Al trazar los rasgos generales de la segunda época, Salcedo contesta a la pregunta *¿Qué debe ser entendido por Siglo de Oro?* del siguiente modo: «Generalmente se llama *Siglo de Oro de la literatura española* al período comprensivo de la segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII. Creemos que el período áureo comprende desde el advenimiento de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II, no sólo porque dentro de estos límites de tiempo fueron compuestas las obras maestras del ingenio español —empezando por *La Celestina*— sino porque cuanto se escribió entonces —bueno, malo y mediano— tiene un sello inconfundible, que podría ser llamado del *españolismo,* o sea que, experimentando nuestros literatos y poetas, como no puede por menos de suceder siempre, influencias de fuera, especialmente italianas, sólo en raros casos llegaron a poner en litigio su originalidad» (Salcedo, 1916, II: 1-2). Y en el capítulo terce-



ro señala las características fundamentales de la literatura del Siglo de Oro, que son las siguientes: «El espíritu religioso.—Adulteraciones y corrupciones del espíritu religioso: A) intolerancia extremada. B) Preocupación contra los cristianos nuevos. C) Supersticiones (agüeros, astrología, duendes, falsos milagros). D) Desenfado moral.—Españolismo. Popularidad del Romancero. Romances artísticos. Sentimiento patriótico.—La unidad nacional y el castellanismo.—Rastros de la Edad Media. Luchas entre los pueblos. Los nobles y las personas honradas que se hacían bandoleros.—Eclipse de las literaturas nacionales» (1916, II: 48-72). La obra de Salcedo tenía la virtud de no limitarse a ser un mero repertorio de autores y obras. Su autor, hombre de talante liberal, intenta ofrecer un marco general, político, social, moral, religioso en el que se inserte la literatura del Siglo de Oro; de ahí que dedique los siete primeros capítulos y un total de 168 páginas a estos preliminares, en los que no sólo se habla de los caracteres de la literatura de la época sino también de «sentimientos y costumbres», de las «clases y jerarquías», de la «instrucción pública» y de «las ideas y el lenguaje en el Siglo de Oro». Al tratar precisamente el último aspecto, Salcedo dedica varias páginas a las «Cuestiones planteadas por el Renacimiento», al que considera un movimiento de «carácter pedagógico, filosófico y literario de una intensa y violenta reacción contra el sistema de enseñanza, la filosofía y el latín predominantes en la Edad Media» (1916, II: 147). Y advierte que en filosofía «fracasó el Renacimiento en España» porque la filosofía española de los siglos XVI y XVII es esencialmente tomista. Así, mientras en Europa aparecen figuras como Bruno, Montaigne, Bacon, Descartes, Malebranche, Spinoza, Gassendi, Copérnico, Galileo, Hobbes y Locke, «los filósofos españoles continuaron apegados al aristotelismo cristiano de Santo Tomás de Aquino» (1916, II: 149), aunque cabe reconocer que este tomismo es considerablemente más original que el neoescolasticismo del siglo XIX. Las causas del divorcio intelectual entre España y Europa fueron debidas, «al menos en parte», al recelo de que los españoles se contaminasen de la herejía protestante; y Salcedo, de acuerdo con la historiografía liberal, cita el decreto de 1559 que impedía salir a los españoles a estudiar en el extranjero.

La *Historia de la Literatura* de Cejador, que desató las iras de los críticos jóvenes, sigue, como es sabido, un orden cronológico. Dividida en reinados, apenas se preocupa de la periodización, y cuando lo hace, al tratar, por ejemplo, del Renacimiento, se mantiene fiel a las ideas al respecto de don Marce-



lino. El valor de la empresa «gigantea» de Cejador no radica precisamente en la construcción teórica de una periodización, sino en una ingente acumulación de material que todavía no se ha explotado suficientemente.

La erudición, en los años en que Salcedo y Cejador escriben sus respectivas historias, ha sufrido un cambio notable. Por una parte, han aparecido las revistas más importantes, ya citadas, y, por otra, los esfuerzos de la Junta para Ampliación de Estudios comienzan a advertirse positivamente. La filología ha dado un paso de gigante con la figura de Menéndez Pidal; y se advierten en la erudición dos tendencias muy claras: la tradicional, que continúa los estudios de Menéndez y Pelayo sin la talla del maestro, con Bonilla, Cotarelo, Rodríguez Marín —que se agruparon, en general, alrededor del *Boletín* de la Academia—, y la de Ramón Menéndez Pidal y sus discípulos, que lo hicieron en torno a la *Revista de Filología* y a la Junta para Ampliación de Estudios. La Gran Guerra recrudeció las polémicas racistas y nacionalistas, y la derrota de Alemania produjo una defensa de los pueblos mediterráneos y de sus valores espirituales. Así, en 1924, Ludwig Pfandl publica su *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Pfandl intentaba reconstruir la vida cultural y las costumbres de los españoles a través de los documentos más abigarrados, algunos de los cuales reprodujo en un apéndice. Las lecturas de Pfandl eran extensas, y el libro sigue siendo todavía hoy útil como un típico ejemplo de la *vie quotidienne* de aquella época. El prólogo es particularmente interesante para la periodización. Pfandl se encuentra ante dos tradiciones —las que nosotros hemos analizado en páginas anteriores— que denominan *Siglo de Oro* a dos momentos distintos de la historia de España. Para unos, «son Carlos V y Felipe II los fundadores y los impulsores de aquella España, grande en todos los conceptos, así como Fernando de Herrera y Fray Luis de León, los místicos, Lope de Vega y el *Quijote,* que cierra este período, son la expresión más alta, la quintaesencia y la plenitud de la espiritualidad hispánica»; otros aplican el término al siglo XVII, pues, a pesar de la decadencia política y económica, «comprende y sintetiza no sólo el más alto grado de perfección formal —como el siglo anterior— sino, además, la concentración del espíritu nacional, palpitante de hermosura y plenitud en el Arte y en la Literatura de entonces. También éstos, naturalmente, reclaman la inclusión del *Quijote* en este período» (Pfandl, 1929: 31-2). Ante tal situación, que no refleja en realidad los matices existentes, Pfandl propone con gran sentido común deslindar el aspecto político y el económico del literario, basándo-



se en «las siguientes realidades: como gran potencia adquiere España, incuestionablemente, la primacía bajo los reinados de Carlos V y Felipe II; en el correr de los reinados de Felipe III y Felipe IV llega a ser España un coloso, pero con los pies de arcilla, y con Carlos II, una pelota, una manzana de la discordia, lanzada al ruedo de las intrigas diplomáticas internacionales». En cambio, como «solar nativo de poetas, de penitentes, de sabios y de artistas es, sin disputa, España desde los días de Felipe II hasta el último decenio en que se inicia la decadencia del poder nacional, el pueblo guía, símbolo y ejemplar de Europa, sin igual en cohesión interior, en riqueza de formas y en grandeza abarcadora de ideas». Por todo ello Pfandl prefiere «ampliar el concepto de *Siglo de Oro* y adoptar la denominación de *Edad de Oro,* y, en vez de hablar sólo de un siglo, habrá que hablar con más precisión de una *época* de plenitud y de florecimiento, es decir, desde el advenimiento de Felipe II al trono, hasta la muerte de Calderón, que comprende poco más o menos desde 1550 a 1681» (1929: 32).

El libro de Pfandl, movido «por el más espontáneo y franco amor a España» (1929: 24), es una exaltación de la Edad de Oro en prácticamente todas sus manifestaciones, lo que lleva a su autor en los dos primeros capítulos a tomar la defensa de las dos «bestias negras» de la historiografía liberal: Felipe II y la Inquisición. Como ya hemos señalado, uno y otra habían sido los caballos de batalla de la crítica española desde el siglo XVIII. La defensa de ambos por parte de un hispanista no había sido, sin embargo, frecuente. De ahí que el libro de Pfandl marque una pauta ideológica importante en el hispanismo, pues sus defectos y sus virtudes seguirán manifestándose hasta fechas recientes.

En 1925 aparece en inglés un libro importante que volvía a poner sobre el tapete el problema del Renacimiento español. Me refiero a la obra de Aubrey F. G. Bell, *Luis de León. A Study of the Spain Renaissance* (Oxford, 1925), traducido casi inmediatamente (Bell, 1928). Prologó la traducción castellana el padre Celso García, y sus palabras son una síntesis de lo que significó el libro de Bell entre los defensores de la tradición conservadora. El padre Celso García, en el estudio del célebre hispanista, observa, no sin enorme alegría, que, por fin, Europa se retracta de los juicios emitidos durante siglo y medio sobre la España del siglo XVI. Tras la publicación de esta obra, nadie, español o inglés, «sólo por malicia o culpable ignorancia» podrá dejarse «seducir por las absurdas y risibles aberra-



ciones de la leyenda negra española» (1928: 8). Transcribo a continuación un pasaje extenso del citado prólogo como muestra de la supervivencia de las polémicas del siglo XVIII y, sobre todo, de las sucedidas en la segunda mitad del XIX en fecha tan cercana como es la de 1928. Escribe el padre Celso García:

> […] con crítica ecuánime, imparcial y razonada y con abundante copia de datos fidedignos, va deshaciendo insidias, desvaneciendo prejuicios, despejando tinieblas, sentando verdades y aclarando horizontes hasta derrocar el fatídico muro con que la «envidia y mentira» habían tratado de sofocar los resplandores de nuestras glorias, y nos presenta una España real (1928: 11).

El libro de Bell sobre Fray Luis,[40] al igual que los dedicados a Arias Montano, al Brocense, a Camóens o Diego de Couto, está escrito, en efecto, *cum amore.* Los dos primeros capítulos, que se titulan «España y el Renacimiento» y «España y la Reforma», son, sin duda, una reivindicación del siglo XVI en la misma línea de Menéndez y Pelayo, a quien sigue con bastante fidelidad en su concepción del Renacimiento español, con lecturas de primera mano, pero con pocas novedades. Tras trazar el cuadro ya tradicional del Renacimiento español, Bell señala tres características de los escritores españoles de aquella época: 1) el sentido de la proporción; 2) «independencia de criterio y la seguridad del raciocinio, en la observación y en el juicio privado», y cita como ejemplo la consabida lista de nombres: Vives, Sepúlveda, Fox Morcillo, Gómez Pereira, Benito Pereira y Huarte de San Juan; 3) «su sentido práctico», bien manifestado en Vives (1928: 51-52). Alaba Bell el «espíritu humano y tolerante anterior a las germanías y comunidades, y presenta a Felipe II como el paladín del catolicismo. En su libro hay una clara defensa de Felipe II, y se llega a afirmar que el monarca «dio un vigoroso asalto contra la falsa democracia y el comunismo de los anabaptistas, y aunque no consiguió su objeto, su labor no resultó completamente estéril; acaso uno de sus frutos sea las vigorosas reservas que en la España de hoy se pueden apreciar» (1928: 61). Reivindicando a Felipe II, la Inquisición queda también disculpada hasta el punto de sostener que «no sólo no se opuso a la cultura, sino que la fomentó, y rara vez tuvo tantas facilidades para adquirirla como en la España del siglo XVI» (1928: 68). No es, por consiguiente, la Inquisición la culpable de la deca-

---

40 A. Coster ya había dedicado pocos años antes un estudio detenido a la figura de Fray Luis, en *Bulletin Hispanique*, n.º 53, 1921, pp. 14-28.



dencia de España, como habitualmente se afirma. La decadencia fue motivada paradójicamente por el carácter independiente de los españoles, por el esfuerzo extraordinario realizado durante el siglo XVI y por «el horror a las ocupaciones mecánicas» (1928: 69).

En realidad, Bell estaba imbuido de la crítica noventayochista, y su perspectiva de la cultura del siglo XVI y de España en general sólo se explica desde los postulados, en buena parte románticos, del genio nacional hispano, que se centra en Castilla como quintaesencia de lo español. De ahí que, al tratar de los humanistas, pueda sostener que esta «comprehensividad y esta posibilidad de adquirir la ciencia universal testifican el absorbente genio castellano y el carácter individualista de los españoles» (1928: 51). Y esta visión, viciada por excesivos tópicos procedentes del «espíritu de las naciones», se hace todavía más radical en *Castilian Literature* (1938 [Bell, 1947]), en cuyos capítulos desarrolla temas del tipo siguiente: «El genio castellano», «La originalidad», «El universalismo», «Carácter democrático», «Realismo», etc. Y, al volver a analizar las causas de la decadencia española, expone: «Mucho se ha escrito para explicar la decadencia de España después de la *Edad de Oro.* Pero como ésta duró dos siglos —o sea, desde la muerte de Jorge Manrique en 1479 hasta la de Calderón en 1681— el intento es como explicar primorosamente la muerte de la anciana condesa de Desmond, que alcanzó la edad de 103 años y murió al caerse de un cerezo. Poco se ha dicho, en cambio, de un tema incomparablemente más importante y vital: el del origen y ascensión de la Edad de Oro en España, las causas de aquel largo y maravilloso florecer del genio. Ha de buscarse forzosamente su secreto en el carácter de Castilla, al surgir, fuerte e inconfundible, de la Edad Media, en las últimas décadas del siglo XV» (1947: 10).

El libro de Bell sobre Fray Luis, por lo demás excelente, respondía a una preocupación general por el Renacimiento español y por las figuras más notables de él: Garcilaso, San Juan, Santa Teresa, Cervantes. Si Federico de Onís, en una conferencia pronunciada en 1912 sobre «La crisis del Renacimiento» (1932), cuyo título ya manifiesta las raíces burckhardtianas de su pensamiento, podía decir: «¿Qué ha pasado en España? Preguntamos. Ahora podemos preguntarnos más concretamente: ¿Pasó nuestro pueblo real y verdaderamente por el Renacimiento?» (1932: 70) y contestarse a sí mismo negando que el Renacimiento llegara a entrar en nuestras universidades, en 1926 debía plantear el problema desde un ángulo muy



distinto. En el ensayo titulado «El concepto del Renacimiento aplicado a la literatura española» [1926] dedica unas páginas a la «construcción de las épocas de la literatura española» (1932: 196), se lamenta del poco esfuerzo que se ha hecho en este sentido, dado que casi todo es plagio de la historiografía literaria extranjera, e intenta una nueva periodización del Renacimiento español. Onís, ahora sí, afirma que existió un cambio profundo entre 1492 y 1536, y que tal cambio sólo puede explicarse si España accedió también al Renacimiento. A este período, que ha sido considerado de transición, se le podría denominar *plateresco,* pero «para entendernos no hay inconveniente en llamarle Renacimiento español». Se caracteriza por la convivencia de formas y contenidos de signo diverso: «1) unas obras de corrientes que parecen ser continuaciones de la Edad Media; 2) otras que son típicamente modernas (las que en otras partes llamamos renacentistas); y 3) otras que resultan, como el *plateresco,* de una fusión y síntesis de las dos» (1932: 216). En el segundo grupo, el de obras renacentistas, incluye humanismo, clasicismo, italianismo, erasmismo y protestantismo. La Edad Media, frente a lo sucedido en otros países, continuó en España fecundando la literatura del Siglo de Oro, y se produjo una conciliación entre lo medieval y lo moderno; sin embargo, el «intento de integración de la cultura antigua —clásica, hebraica y primitiva cristiana— y la medieval en una síntesis superior, que es lo que realmente fue el Renacimiento, España lo logró en un grado superior a ningún otro pueblo» (1932: 221). Tras esta definición de raíz hegeliana, concluye: «Desde 1536 hasta 1560 fue creciendo hasta triunfar por completo la actitud nueva de reacción contra el espíritu moderna del que aquélla había sido consecuencia. Esta actitud, tan diferente de la anterior, significa el fin del Renacimiento propiamente dicho, porque entonces adquirió su forma y carácter la España moderna, al empezar, determinada por las nuevas condiciones, la época que con razón llamamos Siglo de Oro» (1932: 221).

El notable cambio que se advierte en el pensamiento de Onís entre 1912 y 1926 prueba claramente que está cambiando la actitud del sector más liberal de la crítica española ante el Renacimiento. No olvidemos que en 1925 Américo Castro había publicado *El pensamiento de Cervantes,* en el que presentaba al autor del *Quijote* a la altura de los más destacados pensadores y críticos europeos. El libro de Américo Castro, sumamente importante, desató una polémica con Kemplerer, autor de un artículo más citado que leído (Kemplerer, 1927), y la réplica de don Américo (Castro, 1929).



Son años en los que los estudios de Bataillon, Montesinos y Américo Castro giran en torno a los erasmistas españoles. Precisamente en 1925 don Américo escribía un artículo con el título de «Recordando a Erasmo», donde sostiene lo siguiente: «Marchábamos al hilo de la corriente más refinada y progresiva de España», que se trunca a partir de 1538, cuando «el pueblo y lo más popular de la religión, la orden franciscana, no la Inquisición, evocan el espectro de Torquemada».[41] A la vez que la polémica entre don Américo y Kemplerer se hallaba en pleno fragor, aparecieron dos obras importantes para la materia que nos ocupa: el libro de Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeil* (Frieburgo, 1929 [Pfandl, 1933]);[42] el segundo el extensísimo artículo de Bell, «Notes on the Spanish Renaissance», publicado en la *Revue Hispanique* de 1930.

«Las notas siguientes suministran algún material para demostrar que el Renacimiento alcanzó tanta vitalidad en España como en otras naciones, prolongándose en ella más que en otros países, porque tenía una base de mayor amplitud nacional, siendo prácticos y constructivos, sin romper violentamente con el escolasticismo de la Edad Media» (1944: 9). Estas palabras de Bell son suficientemente claras y hacen innecesaria una explicación de la finalidad de sus «Notes…». Su actitud es básicamente la misma que la que adoptó al escribir la ya mencionada monografía sobre Fray Luis. Con lecturas de primera mano, llega a las mismas conclusiones que Menéndez y Pelayo, pero su propia condición de hispanista le permite alejarse más que aquél de las irreductibles posturas de la crítica española. El primer capítulo del libro lleva por título «Actitud española ante el Renacimiento» y sus epígrafes ya indican la línea crítica de su autor: «1) «Opiniones cerca del Renacimiento en España; 2) Posición central de España; 3) Desarrollo gradual del Renacimiento en España; 4) Períodos del Renacimiento español; 5) El ideal de unidad; 6) Tendencia conciliadora; 7) Erudición española; 8) Estudios griegos; 9) Integridad; 10) Moderación y equilibrio». Los capítulos restantes se aproximan más a la *Castilian Literature,* que aparecerá años más tarde, y

41 Recogido en *Santa Teresa y otros ensayos* ahora con el título de *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972, pp. 180-1.

42 *Vid*. las reseñas bastante duras de A. Castro en *Revista de Filología Española*, n.º 18, 1931, pp. 165-70 y de Montesinos en el *Diablo Mundo*, n.º 1, 1934, ahora en *Ensayos y estudios de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 146-51. [Ed., pról. y bibliografía de Joseph H. Silverman.]



tienen más relación con los caracteres propios de la literatura castellana en general (en la línea de los trabajos de Farinelli, Menéndez Pidal y Vossler) que con la situación del Renacimiento español, aun cuando se ejemplifique con ella. Como ya se ha hecho anteriormente una síntesis del libro de Bell sobre Fray Luis, sólo me detendré en el importante parágrafo del capítulo primero dedicado a la «periodización del Renacimiento español». Bell parte, para la periodización de esta época, del libro clásico de Spingarn —*A History of Literary Criticism in the Renaissance*—, libro que, hasta la aparición de la obra de Weinberg, fue la fuente principal de la que bebieron los historiadores literarios del Renacimiento, incluido Américo Castro y en fecha más reciente Riley. Spingarn había dividido la época renacentista en seis fases: *imitación*, *teoría*, *ley*, *ingenio*, *razón* y *gusto*. Bell observa que, aunque estas fases no coinciden en los distintos países, pueden aplicarse a España, especialmente las cuatro primeras, pues las fases de la *razón* y el *gusto* se retrasaron de manera anormal y, cuando llegaron, «sólo consiguieron paralizar el genio español del Renacimiento» (1944: 23). En patente oposición a la crítica de Kemplerer, no sólo defiende Bell la existencia del Renacimiento en España sino que incluso la prolonga desde 1400 hasta 1700, cerca de tres siglos, por lo que precisa subdividir esta Edad de Oro en los seis períodos de Spingarn, aplicando una partición generacional. Tras una etapa preparatoria del siglo XV, en la que la influencia italiana comenzó a sentirse de lleno, vino «la época del desenvolvimiento y ansias del saber, de imitación, forma externa, arte puro, desde el descubrimiento de América en 1492 al retorno de la *Victoria* a Sevilla en 1522» (1944: 25). A esta etapa corresponden *La Celestina,* Nebrija y Garcilaso; a continuación viene una etapa crítica de 1526 a 1550, que corresponde a los erasmistas y a los grandes «críticos constructivos» (Vives, Valdés, Cano, Vitoria); la tercera es la de la «intensa reacción mística contra las formas externas» (1550-1580), época de Santa Teresa y otros místicos, que es seguida por la cuarta etapa, la teórica (1570-1600), «durante la cual el misticismo se abrasó en las brillantes obras de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, los cuadros del Greco y la música de Vitoria»; la quinta etapa se coincide con la doble reacción de la generación nueva (1600-1640), «en los desdichados ensayos del culteranismo y conceptismo, de Góngora y Quevedo, pletórica de formas convencionales», y «la tentativa más afortunada de Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Alarcón, Velázquez… fundada en el realismo congénito a España, en elementos populares (muy diferente a lo mezquinamente picaresco) y en un estudio



completo del carácter humano, armonizando la penetrante psicología de los místicos con el esmero de la forma externa»; y, finalmente, la sexta etapa, correspondiente a los años 1640-1680, en la «cual decayó la influencia popular; cortadas las raíces nacionales, fue la de un nuevo trascendentalismo, que brotaba de la falta de ideales y la desesperación». Bell concluye a modo de síntesis su opinión sobre este período, que él denomina indistintamente Edad de Oro y Renacimiento: «Al optimismo de la edad del descubrimiento siguió una edad más difícil; nuevos optimismos llenaron las almas con los viajes y aventuras. La fe en los destinos de la nación pudo todavía llenar las naves de la generación de Lepanto (1571); la generación de la Armada Invencible (1588) y el saqueo de Cádiz (1596) no tenían nada de optimistas; un amargo pesimismo engendró acerbas sátiras personales y aun esto fue un signo de vida, aunque mezquino, comparado con la literatura estilizada de la edad de Calderón» (1944: 26).

De los restantes capítulos del libro de Bell, que es de hecho la única síntesis extensa sobre el período en cuestión, sólo me detendré en el sexto, que lleva por título «El Renacimiento y la Contrarreforma». Bell tampoco en este caso está de acuerdo con la tajante escisión que practican los historiadores en la periodización de la época, al presentarla dividida en dos momentos antagónicos: Renacimiento y Contrarreforma (en especial, contra Toffanin, aun cuando es uno más en la lista): «En España, al menos, la Contrarreforma estaba íntimamente unida al Renacimiento» (1944: 223). Bell opone el tipo de Renacimiento italiano al español y concluye que el Concilio de Trento repercutió aquí de manera distinta de la del resto de Europa:

> Ningún escritor o pensador eminente fue condenado a la hoguera en España porque todo el ambiente era distinto. Aquí tuvo el Renacimiento un desarrollo que fue crecimiento orgánico, sabiamente amoldado al genio nacional, modificado con una mezcla de Escolasticismo apto para servir a los altos propósitos de la religión y patriotismo y dándole, cuando fue posible, un fundamento popular. El Renacimiento llegó a España en un tiempo de unidad nacional, de expansión imperial esplendorosa y de intenso fervor religioso y patriótico. El hecho de haber sido sabiamente amalgamado con la vida de la nación lo transformó en una vigorosa planta que tuvo vida más larga que el floreciente Renacimiento en Italia. Pudo desarrollarse progresivamente y naturalmente dentro de la Contrarreforma, con la que tenía mucho de común; porque la Contrarreforma en España fue nacional, y los hombres sintieron que toda la cultura del Renacimiento podía emplearse muy bien en apoyo de una causa tan grande. En otros sitios podría ser la Contrarreforma una opresión; en España, una defensa (1944: 225).



Con estas palabras Bell se oponía explícitamente a toda la historiografía que señalaba el Concilio de Trento como el momento en que España comenzaba a quedar rezagada del resto de Europa en lo que se refiere a ciencia, a filosofía, a libertad de pensamiento, en definitiva. En particular se oponía a los historiadores que dedicaban sus esfuerzos al análisis de las huellas del erasmismo en España, quienes, por otra parte, no negaban la vitalidad de la literatura española posterior a Carlos V. Américo Castro, Montesinos y Bataillon eran más historiadores de las ideas que de la literatura propiamente dicha. El primero de ellos se lamentará años más tarde de su primera época, en la que creía «que el problema consistía en utilizar los abstractos perímetros de la vida de la cultura (Edad Media, Prerrenacimiento, Épocas de transición, Prerreforma, Reforma, Contrarreforma, Barroco) y no en *convivir,* en situarnos en la existencia de quienes se enfrentaron con esos horizontes de cultura —creados por ellos y por otros— desde un específico funcionamiento vital» (Castro, 1954: XIV).

Esta preocupación por caracterizar la literatura española del Siglo de Oro culmina en la obra de Vossler, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*, seis lecciones pronunciadas en 1933, publicadas al año siguiente en *Cruz y Raya* y reelaboradas de nuevo en forma de libro en 1939 (Vossler, 1945). Vossler no pretende, afirma, hacer historia de la cultura; el carácter de su *Introducción* es «más bien histórico-literario, es decir, *histórico formal,* entendiendo la palabra *forma* en un sentido muy otro que el extenso y peyorativo que hoy se acostumbra a darle. *Forma* significa aquí actitud espiritual, una actitud espiritual que se revela históricamente como idioma y como literatura» (1945: 10). Se sorprende de que España pudiera mantener su hegemonía literaria durante dos siglos —«que pueden y deben considerarse como su época de Oro»—, mientras que su hegemonía política sólo se mantuvo en el primero de ellos: «yo, por mi parte, no encuentro nada semejante en ninguna otra nación europea» (1945: 15). Vossler observa que el mismo fenómeno se ha producido en el presente, cuando la América hispana, separada radicalmente en el terreno político, se acerca más estrechamente en lo espiritual y en lo literario, y concluye que la explicación de este fenómeno radica en el «donquijotismo» del carácter español, en sus dos momentos, «impulso y desfallecimiento», «albor y crepúsculo». Así, en los grandes escritores españoles, las fuerzas de la fantasía y de los ideales nacionales actúan de tal manera que sus obras sobreviven al derrumbamiento político. Señala también el temperamento



artístico y poco reflexivo de los españoles; su entusiasmo por la poesía popular épico-lírica; la profunda raíz popular de la lengua; el realismo de los escritores españoles del Siglo de Oro, que reposa sobre una base esencialmente religiosa; la escisión violenta, casi inimaginable, en la historia cultural entre la literatura y la ciencia, es decir, «entre la aprehensión mística y científica de la realidad» (1945: 52); el carácter conservador de esta literatura aleccionadora y fantástica que posee pocas energías disolventes y revolucionarias, porque, lo único que trata la crítica es «de valores y oposiciones personales o individuales» (1945: 52), lo que explica el poco trabajo que tuvo la Inquisición con los escritores de creación. Podría extenderme más en las ideas de Vossler, pero creo que son suficientes para advertir su actitud las que manifestaba de forma explícita en el prólogo. Interesado por la postura espiritual que se revela en la lengua y en la literatura, Vossler se despreocupa de la periodización y de los conceptos culturales como *Renacimiento* o *Humanismo*, aunque, en efecto, trace las distintas actitudes espirituales que se advierten entre ambos siglos y caracterice con gran agudeza la lengua del Barroco.

Por lo que respecta a los manuales de literatura que aparecen durante estos años, siguen con mayor o menor fidelidad la periodización de Salcedo, Menéndez y Pelayo o Fitzmaurice-Kelly, con la excepción de la célebre de Hurtado y González Palencia (Madrid, 1921), que establece una división por reinados y ni siquiera menciona el concepto de *Siglo de Oro*. En cambio, la *Literatura castellana* (Barcelona, 1929) de Manuel Montoliu es en este sentido más original. Montoliu, aunque reconoce la importancia de la historia de la cultura, considera que no puede escribirse una historia de la literatura en que lo individual quede relegado a un segundo plano en beneficio de la *Weltanschauung* de las épocas pretéritas. Partidario del método de Lanson y de los historiadores de la escuela idealista, concluye el prefacio de su libro con las siguientes palabras: «Este *Manual* es fruto de un concepto radicalmente idealista de la historia y de la literatura; es, por decirlo en una palabra, una mera aplicación al campo de la historia literaria de la doctrina de la Personalidad, como alrededor del que gira toda la noble actividad humana. Todo lo que pudiera decir acerca del criterio y del método seguido en la exposición, división y ordenación de la materia, lo juzgo inútil y ocioso» (Montoliu, 1929: X). La división de la materia, en la época que nos interesa, se realiza según el tradicional sistema de partición por reinados. Montoliu divide el Renacimiento en dos períodos: el



primero corresponde al reinado de Juan II; el segundo, a los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos. Bajo el epígrafe «Edad de Oro» comprende el período transcurrido entre Carlos V y Carlos II (1517-1700).

Como ejemplo de lo que se entendía entre los no hispanistas por *Siglo de Oro* sirva el *Précis d'Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance* compuesto por Van Tieghem en 1925: «El *siglo de Oro* se extiende en su aceptación más amplia desde 1515 hasta 1680; su apogeo, empero, se sitúa entre 1555 y 1635; al final ya de este período, la literatura decae y languidece, ni más ni menos que en Italia y por razones análogas» (Van Tieghem, 1932: 24).

Así, a raíz de la Gran Guerra, se observa una reivindicación del Renacimiento español, de cuya existencia nadie duda, a excepción de los polemistas ya mencionados. La aparición de una fuerte inquietud religiosa en Europa motiva que se revisen los conceptos de *Reforma, Contrarreforma* y *Humanismo,* y que la división de Burckhardt comience a desdibujarse, aunque no pierda sus rasgos esenciales. El interés de la crítica más liberal, el «frente laico», como lo ha llamado Macrí (1961: 13), se centra en los erasmistas españoles[43] y en las huellas profundas que dejan en la España del siglo XVI, estudios que culminarán en el libro clásico de Bataillon aparecido en 1937. Hay una tendencia en estos momentos a periodizar la época utilizando terminología procedente de la espiritualidad —*Prerreforma, Reforma, Contrarreforma*—, en una rara simbiosis con los términos entonces ya clásicos, pero no bien definidos, de *Humanismo* y *Renacimiento,* y otros nuevos en literatura que derivaban de la historia del arte, como *Gótico* y *Plateresco.* El concepto valorativo de *Siglo de Oro,* aunque en casos aislados pueda utilizarse para caracterizar el período anterior al Renacimiento —que concluía en este caso con el ascenso de Felipe II al trono—, se extiende a los dos siglos. De ahí que se utilice *Siglos de Oro* o *Edad de Oro* para evitar ambigüedades. Esta confusión, no obstante, se sigue produciendo todavía, fomentada además por la *Golden Age* inglesa, de mayor vaguedad cronológica.

En estos años, a partir sobre todo de 1915, en que Wölfflin publica sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (de éxito tan considerable

43 *Vid.* ahora la interesante carta que Américo Castro escribió a Bataillon sobre la necesidad de alterar varios pasajes del prólogo al *Enchiridión* en 1929 (Bataillon, 1978: 362-3).



que, a pesar de la guerra, la cuarta edición alemana vio la luz en 1919), comienza a incorporarse a la periodización literaria un nuevo concepto artístico: el *Barroco.* Como ha señalado Wellek en su estudio ya clásico sobre la historia del concepto (1946), el término *Barroco* aplicado a la literatura se difunde desde Alemania, donde tiene particular éxito en la crítica de los años 1922 y 1923. *La decadencia de Occidente* de Spengler, aparecida este último año, favorece su difusión, y en España comienza a surgir tímidamente en la década de los veinte. Coincide el rápido auge del término con la revalorización estética del arte y la literatura barrocos, alentada, como ya se ha indicado, por el renovado interés religioso y también por la actitud de algunos sectores de la crítica literaria, como el Formalismo, el *New Criticism,* la Estilística, que hallaban en la literatura de este período ejemplos óptimos para aplicar sus métodos críticos. En España, además, la recuperación estética del barroco coincide con el centenario de Góngora, lo que motivó que el término comenzara a tomar carta de naturaleza alrededor de 1927.[44] El primero en aplicar el concepto a toda una época, y no sólo a unos rasgos formales, fue, como era lógico, un alemán: Pfandl.[45]

No voy a extenderme aquí en la exposición detallada del concepto de *Barroco,* pues, aparte de los resúmenes de Wellek y Worren o de Víctor Manuel de Aguiar e Silva (1972: 253-96), contamos con una abundante crítica de la historiografía del Barroco literario, que se inicia con el estudio de Wellek, fundamental, continúa con el libro de Hatzfeld (1961) y se cierra, por lo que respecta al Barroco literario español, con los estudios de Orozco, Macrí, Casalduero, Carilla o Maravall.[46] Me limitaré, por consiguiente, a trazar las líneas generales de la trayectoria del concepto en la historiografía literaria dedicada a España, especialmente en lo que afecta a la

44 Para el uso del término en España *vid.* F. J. Sánchez Cantón (1962).

45 «Guiado por estos principios he sido el primero en atreverme a dividir la literatura española de la Edad de Oro en dos grandes períodos: Segundo Renacimiento o Renacimiento tardío (1550-1600) y Barroco (1600-1700)» (Pfandl, 1933: VIII).

46 Un magnífico análisis —no siempre de lectura fácil— de las distintas escuelas críticas en relación con el Barroco hispánico puede leerse en el mencionado artículo de Macrí (1961). Entre os estudios más recientes pueden consultarse E. Carilla (1969); E. Orozco (1969 y 1975*b*), una síntesis muy útil del pensamiento de Orozco puede verse en (1975*a*: 15-125); Joaquín Casalduero (1969); H. Hatzfeld (1975). Es útil también el libro de Jaime Siles (1975); M.ª Pilar Palomo (1975); y, especialmente importante el libro de José Antonio Maravall (1975).



periodización y sus relaciones con los conceptos *Renacimiento, Contrarreforma* y *Manierismo,* término este último que, procedente también de la historia del arte, se va incorporando con cierta rapidez, y no menos confusión, a la periodización literaria.

«Durante mucho tiempo se estuvo tratando de definir el arte barroco por sus características externas. Hoy se ve que lo que le distingue del renacimiento no es el triunfo de la complicación sobre la sencillez o de lo dinámico sobre lo estático, sino la distinta actitud ante la vida de los hombres que lo crearon. Esta actitud en el caso del Barroco es fundamentalmente religiosa, hasta el punto de que pueda definírsele como el resultado de las formas clásicas con un espíritu cristiano». Estas palabras de Enrique Moreno Báez, escritas en 1948 en las primeras páginas de un importante libro sobre el *Guzmán de Alfarache,*[47] pueden servirnos de orientación general para advertir cómo en la década de los cuarenta el concepto de *Barroco* había ampliado notablemente su campo semántico. Inicialmente se aplicó a la literatura el método formal de Wölfflin, lo que produjo cierta confusión terminológica entre *estilo barroco* y *Barroco.* De ahí que D'Ors y Curtius, quien prefirió el término *manierismo,* pudieran encontrar numerosos períodos barrocos a lo largo de la historia de la humanidad. Efectivamente, los recursos formales, aunque con intensidad diferente, no son privativos de un determinado momento histórico. Fueron los idealistas alemanes, en especial Spitzer, Vossler y Hatzfeld, quienes, con fortuna distinta, intentaron romper con el formalismo propio de la historia del arte y descubrir cuáles eran las raíces psicológicas del barroco literario, o, lo que es lo mismo, analizar la forma exterior para descubrir la forma interior, la visión del mundo de los hombres del siglo XVII. Detrás de ellos estaban, desde luego, Dilthey, Spengler, Dvorack. De ellos proceden algunos rasgos típicos del «alma barroca», como su carácter «fáustico», su pesimismo, el vitalismo, el desengaño. Si todos ellos concedían gran importancia al sentimiento religioso, ninguno insistió tanto en este punto como Weisbach y Mâle (1932), quienes, siguiendo las huellas de Dejob (1975), hacían depender el arte barroco —aunque Mâle no utilice el término en sus libros— del Concilio de Trento, de la enseñanza jesuítica y del absolutismo.

---

47 *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid, CSIC, 1948, pp. 12-3.



La reivindicación, pues, del Barroco como fenómeno estético y espiritual desde tales presupuestos críticos sólo podía hacerse en menoscabo del Renacimiento o, mejor, del Renacimiento que había formulado Burckhardt. Se vio, en definitiva, el Renacimiento como un movimiento anómalo en la historia de la cultura cristiana, un hiato que había intentado ahogar, sin éxito, la tradición gótica. La auténtica síntesis cultural no la había conseguido el Renacimiento, sino el Barroco. «El espíritu triunfa en el arte barroco; hay que extraer el principio espiritual del amontonamiento de la carne […]. No se puede concebir el arte barroco ni sin el trascendentalismo medieval, ni sin la vida sensual del Renacimiento», comenta Spitzer en la más pura tradición hegeliana (1943-4).

Las especiales circunstancias que atraviesa España en la guerra y la posguerra eran propicias para que esta visión del Barroco prosperara, puesto que pocos países europeos podían presentar un panorama cultural más ajustado a la síntesis ideal propuesta por la crítica. San Ignacio era español, la Contrarreforma era, en gran parte, obra española; españoles eran también los místicos más notables del siglo XVI; Góngora y Gracián eran los máximos exponentes de las dos vertientes estilísticas que nacían del tronco común del concepto; Lope y Calderón, los representantes de un teatro barroco por excelencia; la picaresca, a partir de Alemán, podía encajar perfectamente en la literatura contrarreformista. El apego de Cervantes a la *Poética* aristotélica, su vitalismo, su construcción narrativa podían, incluso, en los postulados de Hatzfeld[48] —en contra, por supuesto, de Américo Castro y Bataillon, entre otros—, adquirir la fisonomía barroca. No resulta, pues, extraño que a raíz, sobre todo, de la traducción española de la obra clásica de Weisbach, acompañada de una extensa introducción de Lafuente Ferrari (1948), los estudios y monografías sobre el Barroco español se multipliquen en el decenio de los cuarenta *sub specie religionis,* en simbiosis con el formalismo de Wölfflin, el vitalismo de Dilthey, el perspectivismo de Ortega, el hombre fáustico de Spengler, el neoaristotelismo de Toffanin, el Escila y Caribdis de Menéndez Pidal y Dámaso Alonso, el comparatismo de Spoerri, y, en el fondo y como alma la *Weltanschauung* y el espíritu de las naciones. De esta manera se comprende que Hatzfeld pudiera considerar el Barroco como un movimiento

48 *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1966. [2.ª ed.; 1.ª ed. en alemán original, 1926].



cultural que tiene su nacimiento en Italia, que se regenera en España y que de este país se difunde de nuevo a Italia y al resto de Europa y América. Los españoles, en el fondo, eran barrocos desde la romanización; ahí está, si no, el ejemplo de Lucano, de Séneca, de los árabes, de Juan de Mena. Hay en estos estudios una tendencia muy marcada hacia las generalizaciones y hacia las clasificaciones un tanto arbitrarias, al utilizar, para determinados aspectos, criterios formales y, para otros, criterios metafísicos. Y hay también un poco de apología religiosa y nacionalista. Pero el Barroco, como período literario y época histórica, comienza a definirse claramente frente al Renacimiento, y el término restringido de *Contrarreforma* comienza a sustituir al más aséptico de siglo XVII y al más conflictivo de *Siglo de Oro.* En el decenio 1950-1960, la situación experimenta cierto cambio al sucederse los estudios sobre el Barroco europeo y al descubrirse que también en Francia existe un barroco, con lo que Racine pasa a ser incluido en este movimiento, y los países protestantes, sin Contrarreforma, presentan igualmente las características del «alma barroca». Los trabajos de Rousset, Tapié, Morpurgo-Tagliabue, Hauser, Francastel, Rosemond Tuve, y la mayor parte de las ponencias del congreso celebrado en Roma en 1954,[49] amplían y matizan el concepto de *Barroco,* negando, en general, que sea una cultura originada por la Contrarreforma e invirtiendo los términos: la Contrarreforma y la *Ratio studiorum* jesuítica no hicieron más que adaptarse a la nueva época. A su vez, las revisiones del concepto de *Renacimiento,* si no desmantelan la síntesis burckhardtiana, a lo menos ponen de relieve la complejidad de esta época e insisten en la continuidad que existe entre Renacimiento y Barroco. Abandonando el trascendentalismo espiritualista hegeliano, se acude a partir de estas fechas al materialismo marxista, que explica el Barroco a partir de los modos de producción. Tesis que se lleva al límite en el estudio de Juan Carlos Rodríguez (1974)[50] y en el libro de Maravall, más útiles para explicar una época en general que para analizar la «producción» literaria.



49 *Retorica e Barocco* (1954); Jean Rousset (1972); V. L. Tapié (1980); E. Raimondi (1961); Rosemond Tuve (1947) ; Richard Alewyn (1959). *Vid*. el artículo de Delio Cantimori (1962), en el que no admite el uso de Barroco como período histórico, aunque le parece útil para la literatura y el arte: «Non c'e mai stato nella storia civile, economica, sociale, culturale, eclesiástica, l'uomo del rinascimento; e così non se puo dire che ci sia mai stato l'uomo del Barocco; e se non ci sono mai stato, non possiamo parlare sul serio della loro psicología, intuizione, sensibilità, dispozione, iniegno, etc.» (Cantimori, 1962: 417).

50 *Vid.* también E. Tierno Galván (1971).



Por estos años también se incorpora a la crítica literaria un término de rancio abolengo en la historia del arte: el *Manierismo* (o *Manerismo,* como quiere castellanamente Américo Castro). Para algunos críticos, como Curtius o Hocke (1961), el término se aplica a un estilo y no a una época, por lo que se puede hablar de un manierismo alejandrino o del manierismo del siglo XX. Para otros, es el caso de Orozco en España, el término debe restringirse a un momento histórico determinado;[51] no es un simple tránsito entre Renacimiento y Barroco, como quieren los formalistas, sino una peculiar actitud ante la obra de arte —que se correspondería, de hecho, con la etapa de la *ley* en la clasificación de Spingarn—, en la que predomina lo racional, el rigor impuesto, el pluritematismo y la repetición de estructuras, frente a la composición unitaria, el vitalismo, la libertad, el sensualismo barrocos. No se puede hablar de una edad manierista, como se puede hablar de una edad renacentista o barroca, pero sí de un estilo manierista en las artes y en la literatura. Hay autores como el Greco o Herrera en que Manierismo y Barroco se superponen; otros, como Góngora, comienzan en el Manierismo y acaban en el Barroco.[52] Para Macrí (1960: 70), si el término se utiliza, no debe considerársele un mero recipiente de «deyección del tardío Renacimiento o del Protobarroco», sino un concepto autónomo y positivo. Así, Medrano, Arguijo, Rioja, el primer Jáuregui, son ejemplos de una poesía autónoma y nueva. Los caracteres propios del Manierismo serían, para el citado crítico, «el severo recogimiento y el rigor del contenido ético-religioso, la probidad y mesura de la fe y de lo natural visible, la sufrida resistencia a lo monstruoso y a lo existencial: una fuerza y un límite [...]» (1960: 70).

Por lo que respecta a la periodización, Hatzfeld (1961), que parte de la teoría de las generaciones, divide lo que podríamos considerar como Siglo de Oro en cuatro períodos: 1) Renacimiento (1500-1580), representado por Fray Luis; 2) Manierismo (1570-1600), por Góngora; 3)

---

51 No posee gran interés el artículo de Weise (1962), en donde Garcilaso figura como manierista, junto a «Fr. Luis de León, Fr. Luis de Granada e Fernando de Herrera, la Pléiade e la corrente senechiama della poesia dramática, Calvino e la fase rigorosa della contrarriforma inziatasi intorno al 1550» (Weise, 1962: 36, n. 34). El Barroco seria para Weise la síntesis de Renacimiento y Manierismo, aunque Manierismo y Barroco nacen del tronco común del Renacimiento. Mucho más interés reviste el artículo de Ezio Raimondi (1962), con excelente bibliográfica.

52 También Mario Praz (1960: 57) señala que Manierismo y Barroco no se suceden sino que pueden aparecer en un mismo artista en momentos distintos.



Barroco (1600-1630), por Cervantes; y 4) Barroquismo (1630-1670), por Calderón. Para Macrí los límites cronológicos del Barroco se sitúan entre 1590 —en que ocurre la crisis estilística de Góngora, según Dámaso Alonso, y el «drama textual» herreriano, según Macrí— y la aparición en escena de los discípulos de Calderón, Cubillo y Bances Candamo, que pertenecen al Rococó (Macrí, 1960: 71).[53]

Finalmente, Maravall, que considera el Barroco una época y no un estilo (1975: 23), lo sitúa entre 1600 y 1670-89, o, lo que es lo mismo, desde la construcción de El Escorial hasta la aparición de la ciencia moderna. A su vez, el período podría subdividirse en tres fases principales: 1) Formación (1598-1621); 2) Plenitud (1621-1655); 3) Decadencia (1655-1700).

Si todavía la *Historia de la Literatura Española* (1937) de Ángel Valbuena admitía el Barroco sólo como un término estilístico que no afectaba a parte de la producción literaria del siglo XVII y dividía el período de los Siglos de Oro en siglo XVI, «Apogeo del Renacimiento», y siglo XVII, «Segundo Siglo de Oro», las historias de la literatura española desde la posguerra incorporan habitualmente el término *Barroco* para designar al período literario inmediato al Renacimiento. Y aunque no estén de acuerdo plenamente en las características de este período, en general, sí coinciden al situarlo cronológicamente entre 1600 y 1680 ó 1700. Salvo casos excepcionales (paradójicamente, dos intérpretes tan dispares de la cultura española como Américo Castro y Green), el término *Barroco* se ha incorporado a la periodización literaria siguiendo un derrotero semántico similar al de *Renacimiento*. Todo parece indicar que *Manierismo* seguirá un camino parecido al de sus antecesores.[54]

---

53 Muy similar división generacional en J. Casalduero (1969), y en David A. Kossoff (1977), que divide la época en tres períodos: 1) Renacimiento: hasta 1545; 2) Manierismo: 1565-1588; 3) Barroco: 1585 ó 1590-1650 ó más. *El Abencerraje*, el *Lazarillo* y la *Diana* serían obras de transición). Dámaso Alonso (*Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974) sigue la periodización generacional de 1520; 1535; Cervantes; Góngora; Quevedo; Calderón.

54 Desde *España en su historia* (1948), don Américo rechaza no sólo el término Barroco como período histórico sino también todas las demás denominaciones que se han aplicado a la historia de España de los siglos XVI y XVII. Sobre su pensamiento *vid.* ahora Aniano Peña (1975), y José Luis Gómez-Martínez (1976). O. H. Green no tiene inconveniente en utilizar el término siempre y cuando no se entienda como una ruptura con la tradición renacentista: «La serie de textos que hemos expuesto nos induce a examinar con cautela cualquier intento de atribuir a causas concretas —aparte del eterno deseo de renovación— las varias manifestaciones de la evolución que tuvo lugar entre los hermanos Valdés y Gar-



El presente recorrido histórico tras el significado del término *Siglo de Oro,* a pesar de sus limitaciones, nos permite ya cumplir con parte del precepto estoico *Initium doctrinae sit consideratio nominis.* La historia de un término a la vez temporal y valorativo nunca es sencilla, pues está siempre sujeta a las veleidades de los juicios de valor. El término *Siglo de Oro,* a imitación de Francia, comienza a aparecer tímidamente para caracterizar el siglo XVI en todas sus manifestaciones al mediar el XVIII. Las polémicas de las últimas décadas de aquel siglo ya lo utilizan con frecuencia referido a todas las manifestaciones «literarias» —en la amplia acepción que alcanza la palabra en la época— e históricas, lo que conlleva la aceptación no sólo de unas determinadas obras de creación, sino también de unas instituciones políticas y religiosas y de un pasado (con el que no todos los españoles estaban conformes). Con el Romanticismo, el contenido semántico-político y estético del término se adapta a las distintas ideologías de quienes lo usan, sin contar por supuesto a aquellos que lo rechazan. Los restos de la tradición neoclásica todavía lo aplican a la literatura del siglo XVI; los románticos, en cambio, al revalorizar lo popular y la libertad, el teatro de Lope y de Calderón y el romancero, frente a la tradición clásico-italiana y a la opresión inquisitorial y absolutista, prescinden del contenido político del término y se limitan a utilizarlo sólo en el campo semántico estético trasladándolo a los últimos años del siglo XVI y primeros del siguiente, con la inclusión, por supuesto, de Calderón. Pero al excluir de su estética el culteranismo y buena parte del conceptismo, la aplicación del término a todo este período provoca ambigüedades, por lo que se suele evitar en lo posible, y se prefiere, en general, la periodización por siglos o por reinados. Comienza, por el contrario, a surgir un nuevo concepto, muy limitado y también ambiguo en su acepción pero que todavía se mantiene en la actualidad: *Teatro nacional, Literatura nacional.* La rehabilitación europea del Renacimiento y la ampliación del término a la categoría de época histórica permiten de nuevo hacer coincidir Siglo de Oro con siglo XVI. Sin embargo, como ya no es posible excluir la época de Lope y

---

cilaso por una parte y Gracián y Calderón por otra… La división de la literatura española en dos grandes períodos —Renacimiento temprano y Renacimiento tardío o posrenacimiento— parece satisfacer más que cualquier intento por definir «cuatro fases del estilo renacentista» y por asignar a cada una sus respectivos decenios y sus autores característicos» (*España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, IV, p. 243).



Calderón revalorizada por los románticos, el término se amplía con la exclusión por supuesto de Góngora y de la estética barroca a las primeras décadas del siglo XVII. Pero el término sólo puede aplicarse a la literatura porque quienes habían rehabilitado el Renacimiento siguen rechazando, como los románticos, la España de los siglos XVI y XVII, por la sencilla razón de que se pone en tela de juicio la existencia de su Renacimiento. Se acepta, pues, la literatura, pero sólo la literatura vulgar. *Siglo de Oro* sigue siendo un término de matiz ambiguo, peligroso y que puede caracterizar la ideología de quien lo utiliza. La polémica sobre la ciencia española vuelve a revivir las viejas disputas dieciochescas latentes siempre a lo largo de un siglo. Los krausistas aceptan el término *Siglo de Oro* siempre que su uso se limite al terreno propio (la literatura). Los neocatólicos y conservadores, en cambio, lo aplican a todas las manifestaciones del siglo XVI y a las literarias y científicas de las primeras décadas del XVII. Tras la primera guerra mundial, la crítica ideológicamente más progresista acepta la existencia del Renacimiento español en todos sus aspectos (gracias especialmente a la recuperación del erasmismo) durante el período anterior a Trento, pero, según dicha crítica, la Contrarreforma había ahogado este movimiento europeo y progresista que sólo consigue sobrevivir en individualidades prácticamente desaparecidas al comenzar el siglo XVII. Existe, por consiguiente, una oposición entre *Renacimiento* (Humanismo y Erasmismo) y *Contrarreforma,* términos que prefieren al de *Siglo de Oro,* aun referido al terreno puramente literario. Y es que otro sector de la crítica no sólo revaloriza el Renacimiento español y la figura de Felipe II,[55] sino que además exime a la Inquisición de sus presuntas culpas, desmiente la *leyenda negra* y se sirve del término *Siglo de Oro,* salvo excepciones, en un sentido más amplio que el literario, aplicándolo en abierto enfrentamiento con los críticos anteriores, a la segunda mitad del siglo XVI y a gran parte del XVII. En estos mismos años se produce también, por motivos religiosos y estéticos, la revalorización del Barroco y la aparición del término en la periodización literaria. En las dos últimas décadas, desaparecidas o por lo menos muy diluidas las querellas de la crítica por motivos religiosos, muy renovados

---

55 *Vid.* A. Hauser (1965 y 1968); John Shearman (1967); Marcel Raymond (1971); Frank Warnke (1972); las actas del congreso de Tours (*Rénaissance, Manierisme, Baroque*, 1972); G. Weise (1975 y 1976). No he podido consultar el artículo de Branimir Anzulovich (1974).



los estudios sobre el Renacimiento y abarcando ya el término *Barroco* el concepto de época, *Siglo de Oro* ha perdido casi por completo las connotaciones que había asumido, positivas o peyorativas, según la perspectiva ideológica del crítico que hiciera uso de él, y se ha convertido en un término vago que nadie sabe muy bien a qué época precisa corresponde. Esta falta de precisión hace que se utilice con frecuencia en plural, *Siglos de Oro,* para incluir en ellos tanto el XVI como el XVII (*vid*. Ferdinandy, 1975). Los hispanistas son quizá quienes lo emplean con mayor frecuencia, con la acepción amplia de período histórico, especialmente los hispanistas de habla inglesa, que han resuelto con facilidad la cuestión utilizando el *Golden Age,* que compromete cronológicamente menos que *Century* y que, además, refleja mejor la acepción que presenta el término en su origen clásico. Ante esta situación confusa, que no puedo considerar irreversible ante la capacidad elástica del término en su desarrollo histórico, y dado que Renacimiento ya no puede enfrentarse a *Contrarreforma* ni a *Siglo de Oro* sino a *Barroco* como época que se corresponde más o menos con el siglo XVII, parece más conveniente utilizar el término *Siglo de Oro, Edad de Oro o Siglos de Oro* referido exclusivamente a un período de la Literatura Española sin limitación temporal exacta, pero que incluiría, por lo menos, la producción literaria comprendida entre Garcilaso y Calderón. O lo que es 1o mismo, el término subsumiría los dos culturales de *Renacimiento* y *Barroco,* y los puramente cronológicos, más asépticos, de siglo XVI y siglo XVII. Personalmente, no suelo utilizar el término debido a su falta de precisión, pero reconozco que, al ser más extenso que los otros cuatro, es más económico, permite la variedad terminológica y tiene la ventaja sobre ellos de señalar la unidad cultural de este período (en la que yo creo), mientras que el uso de dos términos, *Renacimiento* y *Barroco,* indefectiblemente provoca una escisión entre ambos, si no una franca oposición o un trinitarismo hegeliano cuando se les une *Edad Media.*[56, 57]

[Barcelona, 1978]

56 Barthes (1966: 69).
57 Escarpit (1974).



HISTORIA Y CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL: 20 AÑOS DE EVOLUCIÓN Y CAMBIOS

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense)

A don Andrés Soria Ortega

Una vez descontados los casos aislados y especialmente madrugadores de interés por el Medievo español, que nos llevan hasta la primera centuria posmedieval, con Alvar Gómez de Castro (*ca*. 1516-1580),[1] Gonzalo Argote de Molina (1548-1596),[2] Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575),[3] o

1 En sus colecciones de papeles varios, conservados en la Biblioteca Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, British Library, Real Academia de la Historia y en unas cuantas bibliotecas privadas, como la de Bartolomé March o la Heredia-Spínola, hay no pocos materiales del Medievo español, como un fragmento muy valioso del *Libro de Buen Amor* (dado a conocer por Francisco Javier Sánchez Cantón, «Siete versos inéditos del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Española*, n.º 5, 1918, pp. 43-5), además de una enorme variedad de fragmentos en latín y romance, junto a opúsculos completos, epístolas, poemas, tratados cinegéticos, etc. Entre otros escritos transmitidos exclusivamente por Gómez de Castro, hay que destacar el *Arte de trovar* de don Enrique de Villena, editado también por Sánchez Cantón (Madrid, Victorino Suárez, 1923). Es básica la semblanza de Carmen Vaquero, *El maestro Alvar Gómez: Biografía y prosa inédita*, Toledo, Caja de Castilla-La Mancha, 1993.

2 Bien conocidas son sus ediciones de *El Conde Lucanor* (1575), el *Libro de la montería* de Alfonso XI (1582) y la *Embajada a Tamorlán* de Ruy González del Clavijo (1582), aunque su obra, particularmente su *Nobleza del Andalucía* (1588), está cuajada de magníficas muestras de esos que en filología se conocen como testigos textuales indirectos. En general, sus aficiones quedan claras en el tradicional trabajo de Agustín Millares Carlo, «La biblioteca de Gonzalo Argote de Molina», *Revista de Filología Española*, n.º 10, 1923, pp. 137-52.

3 Su enorme diversidad de intereses se percibe en lo mucho que de su biblioteca queda (con volúmenes perfectamente identificables) en la del Monasterio de El Escorial. En conjun-



el propio Francisco de Quevedo (1580-1645),[4] el medievalismo, como tantas otras especialidades académicas en general y humanísticas en particular, es hijo del siglo XVIII. A este respecto, fue fundamental la labor de copistas curiosos como los padres Diego de Mecolaeta (fallecido hacia 1747),[5] Domingo Ibarreta (1710-1785)[6] o Francisco Javier de Santiago y Palomares (1718-1796),[7] apoyados sobre unos estudios paleográficos que desembocarían en obras divulgativas como la *Escuela de leer letras cursivas antiguas y modernas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos* (1780), compuesta por el padre Andrés Merino (1733-1787). Por supuesto, mayor importancia si cabe hemos de atribuir a las pesquisas eruditas de intelectuales de la talla de Andrés Marcos Burriel (1719-1762),[8] Rafael Flo-

---

to, hay que releer la monumental obra de Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-3.

4 Véanse Sagrario López Poza, «La cultura de Quevedo: cala y cata», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1995, pp. 69-104; y Felipe C. R. Maldonado, «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

5 Mecolaeta fue copista de la obra berceana, como se comprueba por el testimonio estudiado por Brian Dutton, *A New Berceo Manuscript*, Exeter, University of Exeter (EHT XXXII), 1982. Conocemos su labor como copista para el padre Flórez y otros tantos trabajos eruditos recordados por Fray Justo Pérez de Urbel, *Varones insignes de la Congregación de Valladolid*, Pontevedra, Museo Provincial, 1968.

6 Cualquier aficionado a la literatura medieval ha oído hablar del célebre manuscrito Ibarreta, principal transmisor de la obra de Gonzalo de Berceo; para otros proyectos de este último estudioso, véase Alfonso Andrés, «Proyecto de una diplomática española en el siglo XVIII», *Cuadernos de trabajo* (Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma), n.º 5, 1924, pp. 67-129.

7 Palomares, como se le conoce a secas, era archivero de la primera Secretaría del Despacho Universal de Estado y trabajó junto a Tomás Antonio Sánchez. Entre otras joyas literarias por él transmitidas, contamos con un texto del siglo XIV en cuaderna vía: los *Proverbios de Salamón* (véase C. A. Cany, «Proverbios de Salamón: An unedited Old Spanish Poem», *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. 1, pp. 269-85).

8 Su valiosa y dilatada obra quedó inédita en su práctica totalidad, como puede comprobarse en un sinfín de papeles de la Biblioteca Nacional y otras colecciones españolas y extranjeras. Aunque a estas alturas contamos con un buen número de trabajos sobre este insigne erudito, continuo considerando fundamental el resumen de José Simón Díaz (1949). La magnitud e importancia de su obra han sido puestas de relieve por Francisco Javier Hernández, Ramón Gonzálvez y Peter Linehan en el proyecto que lleva el nombre de ese sabio, con el que se pretende editar y estudiar un amplio corpus documental de la Catedral de Toledo. Entre otras cosas, esa investigación impulsó en 1989 la creación de un *Boletín Burriel.*

ranes Vélez de Robles y Encinas (1743-1801),[9] Martín Sarmiento (1695-1771),[10] Juan de Iriarte y Cisneros (1702-1771), Eugenio Llaguno y Amírola (1724-1799),[11] Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781),[12] o Tomás Antonio Sánchez (1723-1802), figuras preeminentes en una nómina que se antoja verdaderamente inagotable y tras la que hay un riquísimo y apenas conocido caudal de información relativa a nuestro Medievo. Como muestra de lo mucho que cabe hacer en este terreno, basta recordar la cantidad ingente de materiales de esta naturaleza que guardan los incontables volúmenes de papeles varios que, en algunas de sus numerosas colecciones, preserva la Real Academia de la Historia.[13] En conjunto, me parece indudable que el fenómeno del medievalismo español del siglo XVIII ha pasado desatendido y que merece una amplia monografía.

La primera edad de oro en los estudios de literatura española medieval habría que situarla en los años en que el positivismo histórico-filológico alcanzaba su madurez plena, en esa dilatada época que hoy conocemos como el Fin de Siglo y que coincide con la obra de madurez de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y la obra de juventud de su discípulo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). Ambos hitos en los estudios del Medievo peninsular sólo fueron posibles gracias a la labor de sabios como el romanista Manuel Milá y Fontanals (1818-1884), maestro del primero

9 En BETA/BOOST, hemos logrado reunir hasta un total de 14 manuscritos vinculados a la labor erudita de Floranes, aunque soy consciente de que nos falta por recoger un largo número de trabajos debidos al esfuerzo de este importante y poco conocido intelectual, que tenía título de señor de Tabaneros. Estrechamente vinculados a su empresa erudita estaban, precisamente, Juan Antonio Llorente y Eugenio Llaguno y Amírola.

10 Su obra, inédita en gran medida, fue formidable en literatura, lengua, folclore y hasta en el vasto ámbito de la antropología, aunque durante mucho tiempo fue únicamente recordado por sus *Memorias para la historia de la poesía y de los poetas españoles* (1775). Su empresa erudita relacionada con Galicia ha merecido no pocos estudios en los últimos años.

11 Su labor como estudioso y editor de nuestras crónicas medievales es tan importante como poco conocida. Al respecto, véase Emilio Palacios Fernández (1984).

12 Valgan dos simples referencias para conocer la labor de este erudito como editor de textos de la Edad Media, del tipo del *Arte de trovar* de Villena o los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, atribuidos al Marqués de Santillana: un artículo de Antonio Tovar (1981: 394 y ss.) y el discurso de Rafael Lapesa (1996: 54-66). Recuérdese que Mayans midió fuerzas como editor en el segundo volumen de sus *Orígenes de la lengua española* (1737).

13 Para hacerse una idea de la riqueza de este centro véase la ficha que aporto, junto a Maxim. P.A.M. Kerkhof, en «Bibliotheken: Spanien und Portugal», *Lexikon der Romanistischen Linguistik* , Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 2001, vol. 1, n.º 2, pp. 1138-55.



de los nombrados y autor de un libro verdaderamente excepcional: *De los trovadores en España* (1861); la otra referencia nos la brinda ese formidable historiador de la literatura que fue José Amador de los Ríos (1818-1878), que aún hoy deslumbra por su obra historiográfica, su labor editorial y, sobre todo, por su monumental historia literaria del Medievo español. El primero, el sabio de Villafranca del Panadés, nos ayuda a entender lo que fue, ha sido y es la escuela de romanistas catalanes, con ese campeón de campeones llamado Martín de Riquer (la nómina de dicha escuela puede completarse tanto por delante, con figuras como el recién fallecido Pedro Bohigas, como por detrás, con Carlos Alvar y sus discípulos); por su parte, la figura de Amador de los Ríos, siempre vinculada a su magna *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865), es referencia obligada en los estudios literarios del Medievo español por cuanto abrió y sigue abriendo caminos sin número a la erudición histórico-filológica.

Por fortuna, algunas entre las muchas propuestas de Amador de los Ríos fueron asumidas como propias por Menéndez Pidal y su escuela, aunque la labor de selección y criba a que maestro y discípulos sometieron el conjunto del material resultó verdaderamente perniciosa, como veremos más adelante y como puedo poner de manifiesto en dos simples trazos: se olvidaron aquellos géneros literarios que se antojaban ajenos a los intereses de la escuela pidaliana (centrada como estaba en la literatura de orígenes, la épica, el romancero y la historiografía), lo que perjudicó a la ficción narrativa medieval en su totalidad (ya que la novela o *roman* era, en su parecer, un género foráneo y ajeno al alma española, dada al arte realista y refractaria a la pura fantasía); además, volcado don Ramón en el estudio de la literatura primitiva, apenas si atendió al revolucionario Cuatrocientos español (un siglo de grandes cambios en términos culturales, como bien sabemos hoy), a pesar de su rica producción poética (de hecho, no cabe sino hablar de un verdadero abismo si se contrastan los 13 gruesos volúmenes de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo, publicados entre 1890 y 1908, con el vacío bibliográfico que sobre cancioneros castellanos presenta la vasta bibliografía de Menéndez Pidal); a pesar, también, de su poderosa prosa de ideas (lo que llevó a silenciar durante más de un siglo muchos textos previamente señalados y hasta editados por Amador de los Ríos en las notas y apéndices de su *Historia crítica de la literatura española*, como, pongo por caso, el anónimo *Diálogo de los variables pensamientos*, al que la crítica ha retornado en fecha muy



reciente,[14] o los discursos y cartas de Hernando del Pulgar, que yo mismo me ocupé de reeditar no hace mucho);[15] y a pesar, en último término, de que esa centuria es de consideración obligada para seguirles la pista a fenómenos de la importancia del orto del teatro medieval. Como veremos, buena parte del trabajo realizado en los últimos veinte años ha consistido precisamente en recuperar del olvido algunos de tales materiales, en tirar muchas veces de las fichas reunidas por Amador de los Ríos e ignoradas durante más de un siglo.

Si cabe hablar de una segunda época dorada para nuestra disciplina, ésta se produjo inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, pues fue justo entonces cuando vieron la luz varios trabajos de carácter seminal, como bien indicaba Alan Deyermond, en un conocido vademécum en que atiende en especial al año 1948.[16] En esa fecha, salieron a la calle el libro de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina* (1955); el revolucionario artículo, luego libro, de Samuel M. Stern (que contaba con los basamentos previos, poco o nada conocidos o reconocidos, de Menéndez Pelayo y Millás Vallicrosa), en el que recupera hasta un total de 28 jarchas romances de la serie hebrea;[17] por fin, ése es el año en que vio la luz la primera versión de *La realidad histórica de España* de Américo Castro (1948). Entre finales de los años cincuenta y los setenta nacieron la mayor parte de las colecciones de textos literarios españoles;

---

14 Con varios estudios y un par de ediciones recientes: una de Esther Gómez Sierra, *Diálogo entre el prudente rey y el aldeano (olim Libro de los pensamientos variables)*, Londres, University of London, 2000; otra de Óscar Perea Rodríguez, que puede consultarse en la revista electrónica *e-humanista*, «La utopía política en la literatura castellana del siglo XV: el *Libro de los pensamientos variables* (BNM, ms. 6642)», *e-humanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 2002, vol. 2, pp. 23-62 *(http://www.espanport.ucsb.edu/projects/ehumanista)*.

15 «Amador de los Ríos, Abella y cuatro *orationes*», en José Romera Castillo, Antonio Lorente y Ana María Freire (eds.), *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 127-42.

16 Dice Deyermond: «En la historia intelectual, como ocurre en la política o en la vida económica de la sociedad, hay lindes y vertientes divisorias que no siempre se reconocen como tales en la época, pero que, contando con perspectiva, destacan de un modo inconfundible y decisivo. El año 1948 es una de esas vertientes en el campo de los estudios sobre la literatura española medieval» (1980: 1).

17 «Les vers finaux en espagnol dans les *muwassaha* hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwassah et à l'étude du vieux dialecte espagnol "mozárabe"», *Al-Andalus*, n.º 13, 1948, pp. 299-348. El artículo se transformó en libro en 1953.



poco a poco, iba abonándose el terreno y configurándose un mercado adecuado para unos estudios y unos manuales que venían a dar satisfacción al interés que un público cada vez más amplio sentía por la literatura española en general y por la literatura medieval en particular. Son los años en que cuaja nuestra disciplina, en que ésta se desliga del tronco común de la carrera de Filosofía y Letras, se independiza de la Filología Románica y experimenta un desarrollo extraordinario gracias al incremento de las plantillas de profesores de lengua y literatura españolas tanto en la universidad como, y sobre todo, en la Enseñanza Media pública.

Los avances fueron enormes en términos generales, aunque dentro de unos límites concretos: en la literatura española medieval —y vengo ahora a la materia específica de mi interés— don Ramón continuaba siendo el norte e impregnándolo todo, para bien (dado su magisterio indiscutible en un sinfín de asuntos, como filólogo, gramático, historiador, folclorista y estudioso de la literatura) o para mal (considerados sus prejuicios, decimonónicos y tardorrománticos, respecto de buena parte de la producción literaria española, su apego a ideas directrices verdaderamente obsesivas como el *autor-legión*, y su desinterés por la crítica textual al uso en el resto de Europa).[18] En cualquier caso, los límites de mayor amplitud a los que podía dirigirse la vista del estudioso eran los marcados por Amador de los Ríos, si bien es cierto que, en la práctica docente e investigadora, los filólogos españoles y foráneos se limitaron a un puñado de géneros y autores, y se distanciaron muy mucho de gran parte del material literario apuntado por el insigne erudito en los tomos de su *Historia crítica de la literatu-*

---

18 Varias notas mías apuntan en esta dirección y ahora cuentan con el refuerzo de E. Michael Gerli (2001). El peso intelectual ejercido por don Ramón llevó a los filólogos españoles por la vía obligada del tradicionalismo, del mismo modo que Joseph Bédier arrastró a la filología francesa por el camino del individualismo. En lo que respecta a la crítica textual, Bédier vinculó a los filólogos de Francia al método del *bon manuscrit*, frente al método neolachmanniano de los romanistas de Italia. Frente a ambas escuelas, el desinterés de don Ramón por definir un método ecdótico en la teoría y la práctica editorial pesó sobremanera en España; de hecho, uno solo entre todos sus discípulos mostró estar preparado para manejar los principios de la crítica textual al uso, al enfrentarse a la edición de la *General Estoria* (1930); por otra parte, la primera edición neolachmanniana estricta hecha por un español es la que Fernando Lázaro Carreter preparó del *Buscón* de Quevedo, publicada en 1965; por lo que a una aproximación teórica a la materia se refiere, la primera es verdaderamente tardía, pues le corresponde a Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.



ra española. Por otra parte, a casi nadie le apetecía aventurarse por unos derroteros obligados para cualquier filólogo que se precie: las bibliotecas y los archivos, españoles e internacionales, que hemos ido conociendo cada vez mejor en las dos últimas décadas, las mismas del título de mi exposición; de hecho, esos reservorios de textos antiguos han dado sorpresas formidables en ese tiempo y en ellos, de seguro, todavía nos aguardan testigos extraordinarios y desconocidos de nuestro pasado literario medieval.[19]

La crítica de exploradores —como la crítica textual, en su dimensión teórica y práctica— no había logrado subyugar a casi nadie entre las filas de historiadores y filólogos; de hecho, el estudio y catalogación de los fondos antiguos de los centros recién citados ni siquiera se sintió como una obligación en un Cuerpo de Facultativos de Archivos, Bibliotecas y Museos, que continuaba a esas alturas en las mismas cifras que tenía cuando se fundó en tiempos de Isabel II. ¡Qué enorme distancia nos separaba, por ejemplo, de Francia e Italia! En ambos países, la catalogación de sus fondos públicos se había iniciado en pleno fervor positivista, en las postrimerías del siglo XIX. Pienso en las decenas y decenas de volúmenes de los *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* y los *Manuscrits des bibliothèques de France*, que sólo han actuado como acicate para nosotros en esa crítica veintena de años a que me refiero.[20] Evidentemente, la data que manejo debe tomarse como un *terminus a quo* relativo, pues lo contrario sería un puro exceso si es que no un simple disparate. Bien es verdad que el número 20 constituye una cifra redonda, especialmente útil en el mundo anglosajón, con unos *Top Twenty* que no sólo se han hecho célebres en el universo musical (multiplicados por dos, dan en nuestros *Cuarenta principales*);[21] para mí, no obstante, son mucho más que eso, ya que ese espacio de dos décadas me viene de perlas para referirme a una época especialmente fértil en los estudios literarios. Las fichas que puedo aducir para sustentar una afir-

19 En la seguridad de que tanto quedaba por hacer en ese terreno, surgió la *Bibliography of Old Spanish Texts*, a la que ya he aludido y a la que volveré de inmediato.

20 Claro está que ni siquiera ese esfuerzo catalogador ha evitado las sorpresas mayúsculas en ambos países, como se comprueba en el reciente reencuentro de Alfredo Stussi de un valioso manuscrito, «Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII», *Cultura Neolatina*, n.º 59, 1999, pp. 1-68. Quien conozca bien el panorama francés e italiano, sabe que novedades tan formidables como ésta pueden surgir donde menos se espera.

21 Por ejemplo, a Brian Dutton le encantaba esta etiqueta para referirse a los poemas cancioneriles de mayor fama, de considerar el número de sus copias y sus ecos en otros poetas.



mación que pretendo categórica sin ambages no tienen fin; sin embargo, entresacaré unas cuantas especialmente significativas.

Desde una perspectiva internacional, cabe recordar que, entre 1982 y 1983, alcanza su madurez plena (mayoría de edad que se plasmó en un nuevo formato, mucho más digno, a partir de la segunda de ambas datas) el órgano de difusión de los hispano-medievalistas norteamericanos, *La Corónica*, revista nacida diez años antes. Hacia 1982, se dispara la publicación de nuevos títulos del Medievo peninsular (en formato de libro tradicional o de microficha) por parte del Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison; no obstante, no es exagerado afirmar que la labor editorial —no la erudita, por supuesto— del Seminario fundado por Solalinde había llegado a su desarrollo pleno con la edición en microficha de los manuscritos del real escritorio alfonsí en 1978. En fin, en 1982, los estudios de la poesía de los cancioneros castellanos del Medievo tardío lograban alcanzar una meta anhelada —inalcanzable en apariencia, dadas las empresas previas que habían dado en el puro fracaso— gracias a la publicación del cuerpo de referencias de Brian Dutton,[22] que no por casualidad vio la luz en el citado Seminario de Madison. Un año después, un estudio fundamentado de la novela sentimental se veía ya como algo perfectamente posible gracias a la bibliografía de fuentes primarias de Keith Whinnom.[23] En breve, vería la luz el que puede considerarse como anuncio de un renovado interés por el fenómeno de las traducciones del Medievo tardío, aquellas que en tiempos apasionaron tanto a Menéndez Pelayo; me refiero, claro está, al justamente aplaudido librito que Peter Russell dedicó a la materia.[24] Por esos mismos años, comenzó de modo decidido la recuperación de la cultura del temprano Humanismo español, tarea en la que la escuela británica tuvo mucho que decir, con nombres como el del propio Peter Russell o el de Brian Tate, que han dejado paso a una nueva generación en la que destacan estudiosos como Jeremy N. H. Lawrance o Julian Weiss. En 1984, por fin, se produjo un verdadero hito en nuestra

22 *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo* XV, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982. Ello no debe llevar al olvido de éxitos parciales debidos a especialistas como Nicasio Salvador Miguel o Joaquín González Cuenca.

23 *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1983.

24 *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.



especialidad, un feliz suceso en el que, modestamente, tuve que ver de forma directa: la publicación de la tercera edición de *Bibliography of Old Spanish Texts*, que llevó a la confección de una base de datos electrónica que sigue creciendo a buen ritmo y que hoy se halla a nuestra disposición en Internet (*http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phrl.html*). Como saben, esta tercera edición marcó una nueva época en el deseo de localizar las fuentes primarias del Medievo español; de hecho, la *Bibliography* se independizaba y crecía aparte del proyecto que dio vida a las dos ediciones previas: un diccionario del español medieval conocido con el acrónimo de *DOSL*. Sólo ahora era posible cerrar —siempre de manera parcial, como nos enseña la experiencia— un capítulo de nuestra historia literaria, algo que ha acontecido gracias al volumen coordinado por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, en el que hemos colaborado varias decenas de especialistas, entre ellos quien esto escribe.[25]

Desde una perspectiva nacional, la aceleración en los estudios de nuestra literatura del Medievo hay que situarla en esas mismas fechas, con un revulsivo que en parte nos venía de fuera (gracias a una hispanofilia erudita *in crescendo*), pero que también en parte era el fruto lógico del extraordinario desarrollo experimentado en España por esos años —los del cambio y la movida— en términos culturales, económicos y sociales. Si nos quedamos en el terreno de lo estrictamente profesional, en torno a 1980 se produjeron varios hechos significativos; por ejemplo, es harto revelador que resucitase una publicación periódica que ya parecía cadáver: nada menos que la *Revista de Filología Española*, que ese año volvía a publicarse con un solo volumen que recogía los seis números correspondientes a tres años, 1978-1980; por cierto, ahí hay una magnífica muestra de lo que iba a pasar en las dos décadas siguientes: un artículo de nuestro anfitrión, Leonardo Romero Tobar, que mostraba lo mucho que podía dar de sí el rastreo de libros medievales. Me estoy refiriendo, claro está, a la recuperación de la *Vida de san Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda a partir de una colección de vidas de santos, un manuscrito vernáculo de la *Legenda aurea* de la Fundación Lázaro-Galdiano,

---

25 Se trata del *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, que una reseña sagaz de Cristóbal Cuevas en *El Cultural* de *El Mundo* (10 de abril de 2003) vinculó lógicamente a la empresa erudita que me ha hermanado desde hace 21 años con alguien mucho más sabio que yo: el profesor Charles Faulhaber.



en el que el texto se ha copiado a renglón seguido, como si se tratase de prosa.[26] Además, hubo un suceso que muchos de nosotros, estudiantes de licenciatura, sentimos como un aguijón, casi como un pistoletazo de salida: la aparición del primer volumen del conjunto proyectado por Francisco Rico para *Historia y Crítica de la Literatura Española* (1980-2000), a cargo de ese sabio y generoso medievalista que es Alan Deyermond (1980).

¿Quién duda que esa obra funcionó en buena medida como un poderoso estímulo? Para recordar qué es lo que ocurrió en el breve intervalo de diez años, si se desea comprobar hasta qué punto el panorama previo se transformó de forma drástica en una sola década, no hay nada mejor que aducir las palabras iniciales de este especialista británico al primer suplemento de la citada obra (1991: 1):

> Conocía ya desde muchos años antes trabajos valiosísimos de colegas españoles, dignos sucesores de los grandes del pasado; sin embargo, lo que realmente me sorprendió en aquella ocasión fue el número de jóvenes investigadores de primer orden y su deseo de ponerse en contacto con los medievalistas extranjeros. Se me hizo patente que el centro de nuestros estudios, que se había desplazado al extranjero (sobre todo, a los países anglófonos) a causa de la *translatio studii* que supuso la guerra civil, con la diáspora de intelectuales y el consiguiente auge del hispanismo norteamericano y británico, volvía a España.

La nómina que cabría aducir era ya larga entonces y resulta verdaderamente extensa a día de hoy, entre aquellos estudiosos que apenas han rebasado la cincuentena, entre cuantos se encuentran —como yo mismo— en una banda intermedia y entre aquellos que ni tan siquiera están aún *nel mezzo del cammin di nostra vita*, de acuerdo con el cómputo dantesco. Y todo ello ha sido posible gracias a maestros, más o menos veteranos, que han seguido en activo durante todo ese tiempo. Todos hemos sentido como un acicate la labor de Francisco Rico, que celebraba entonces sus cuarenta años con un curioso librito (1982),[27] y sus discípulos, entre los que destaca ese prolífico y brillante investigador llamado Pedro M. Cátedra; todos hemos admirado la laboriosidad y honradez erudita de Francisco López Estrada,

---

26 «La *Vida de San Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda», *Revista de Filología Española*, n.º 60, 1978-80, pp. 285-318.

27 Rico se había iniciado como investigador veinte años atrás de la fecha que me he impuesto como punto de partida para mis pesquisas, con un trabajo titulado «El *Secretum* de Petrarca: composición y cronología», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 30, 1963-4, pp. 105-130.



todavía activo —¡y cómo!— a sus ochenta y cinco años, que ha servido de punto de encuentro entre don Ramón y sus discípulos (ya que se formó en la entonces llamada Universidad Central, en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil) y las nuevas generaciones.

Al final, el paisaje resultante se resume en unas pocas palabras: hasta finales de los setenta, la bibliografía de nuestra especialidad era fácilmente abarcable y les debía mucho a los hispanistas. Hoy, por el contrario, resulta poco menos que imposible seguirla de forma exhaustiva, como se desprende de una rápida consulta a los volúmenes anuales del *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, preparado por Vicente Beltrán y su equipo de colaboradores; por otra parte, en ésta y otras herramientas bibliográficas los nombres españoles son hiperabundantes. Puedo exponerlo de otra forma: antes podíamos adquirir, sin excesivo esfuerzo económico, toda publicación relativa a nuestra Edad Media; hoy, por el contrario, si se pretende eso mismo haría falta consumir un «caudal de buhón rico», como decía muy expresivamente el Arcipreste de Hita. Hemos pasado de casi nada o muy poco a muchísimo, con infinitas publicaciones periódicas, numerosas series en las que han ido viendo la luz textos y estudios, y muchas —más que muchas, muchísimas, en realidad— herramientas de trabajo, en papel, en microficha, en CD-ROM, en DVD o en la Red. Entre las infinitas actividades científicas desarrolladas, hay una con enorme peso por sí sola, dado su carácter de revulsivo para las nuevas hornadas de licenciados y jóvenes doctores (y no cabe perder de vista los volúmenes que resultan de tales eventos, de consulta obligada): esa magna reunión bienal que es el Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, cuyo primer encuentro, resultado de un fértil debate en el que participé en la UCM, se celebró en Santiago de Compostela, en diciembre de 1985.

Por otra parte, ha sido fundamental la reacción paralela de los bibliotecarios y archiveros, que antes echaba en falta. Nos ha venido de perlas la agilización en la catalogación de fondo antiguo. Así, hemos logrado saber muchísimo acerca de nuestros incunables,[28] post-incunables,[29] e impresos

---

28 Ahí está, como referencia primera, el *Catálogo de incunables en bibliotecas españolas*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1989-90, que tanto debe a Miguel Ángel García Craviotto y que ha ido enriqueciéndose con sucesivos suplementos a cargo del sabio Julián Martín Abad.

29 Ahora tenemos el formidable trabajo de Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos, 2002.



del siglo XVI en general, que tan importantes resultan para el medievalista;[30] del mismo modo, hemos avanzado extraordinariamente en el conocimiento de los fondos manuscritos de nuestro interés. Entre otros, en España han visto la luz los catálogos de Palacio, la Real Academia Española, la Fundación Lázaro-Galdiano o la Universidad de Salamanca, mientras en 1982 el inventario de la Biblioteca Nacional sobrepasaba decididamente los 3.500 primeros asientos para alcanzar a día de hoy a la mitad de sus fondos manuscritos aproximadamente; por otra parte, también se ha avanzado mucho en el conocimiento de los libros españoles antiguos en bibliotecas internacionales, con un verdadero paradigma en la catalogación del fondo medieval de la Hispanic Society por Charles B. Faulhaber.[31] Por desgracia, aún carecemos de herramientas hechas específicamente para nuestra especialidad, tanto paleográficas (a pesar de una larga nómina en la que destaca el nombre de Agustín Millares Carlo) como codicológicas (aunque, desde otra vertiente, Elisa Ruiz haya aportado un buen sucedáneo).[32] Tenemos ahora, eso sí, otra magnífica obra de Julián Martín Abad que permite conocer de manera adecuada nuestros antiguos impresos.[33]

A estas alturas, y así las cosas, parece obligado referirse a un nuevo momento de esplendor, aún mantenido, correspondiente a las dos últimas décadas. ¿Qué consecuencias ha tenido esta fase de desarrollo en los estudios de la literatura española medieval? En la parte final de mi charla, que ahora comienza, me ocuparé precisamente de calibrar hasta qué punto y de qué manera han influido tales novedades en el diseño de nuestra historia literaria y en el establecimiento de su canon. Una retrospectiva como la que aquí propongo sirve, entre otras cosas, para mostrar con toda nitidez cómo hemos sido capaces de superar, y además en todos los órdenes (lingüísticos, geográficos, genéricos, temáticos, etc.), las barreras, tácitas pero patentes, de nuestra

30 Sigue en marcha el proyecto *Tipobibliografía Española*, auspiciado por José Simón Díaz; sin embargo, sólo ha dado frutos parciales otro titulado del mismo modo y desarrollado en el marco de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales, que pretendía actualizar por completo el *Catálogo colectivo de obras del siglo XVI existentes en las bibliotecas públicas españolas*.

31 *Medieval Manuscripts: The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1983-93.

32 Por supuesto, me refiero a su *Manual de codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, al que han seguido otros trabajos en que intenta atender más específicamente a la literatura española en particular.

33 *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto, 2003.



particular tradición filológica. Más allá del dato preciso, es posible fijar unas líneas generales de progresión en nuestro ámbito de trabajo que revelan con exactitud dónde nos encontramos y qué es lo que hacemos a día de hoy.

En primer lugar, hemos logrado superar, al menos parcialmente, las barreras lingüísticas que separaban tajantemente los distintos campos de especialización, frente a aberraciones de nuevo cuño como su división oficial en áreas de conocimiento. Hemos hecho caso a Keith Whinnom allí donde nos apercibía de los peligros que implica segregar el latín del vernáculo (1977); hemos seguido la estela de aquellos romanistas que, como Andrés Soria Ortega,[34] no dudaron en inmiscuirse en un territorio que parecía reservado a los especialistas en Filología Clásica; en fin, hoy nos sentimos en la obligación de leer las odas latinas de Garcilaso junto a su poemario vernáculo, de estudiar por igual a nuestros escritores cuando se sirven del latín o del castellano, caso éste de Alonso de Cartagena, Alonso de Palencia o Antonio de Nebrija. Creo que esos últimos veinte años han sido igualmente decisivos para desdibujar las líneas que nos separan de latinistas y helenistas, que han sabido quebrantar también esas fronteras absurdas y científicamente insostenibles, como vemos en la labor de latinistas como Juan Gil, Tomás González Rolán, Pilar Saquero, José María Maestre o Vicente Cristóbal; como vemos en la estela dejada por helenistas como Luis Gil y sus discípulos, como Gaspar Morocho y los suyos. Del mismo modo, sentimos más próximos que nunca a los historiadores del Medievo en sus distintas especialidades, pues una parte sigue las publicaciones de la otra y todos coincidimos en obras conjuntas, proyectos de investigación, cursos y seminarios.[35] Mucho más fácil, en comparación, ha resultado conectar la literatura castellana con el resto de las literaturas hispánicas y románicas, como se percibe con una simple ojeada a la bibliografía más reciente o se comprueba al revisar el abanico de asignaturas optativas que se ofrecen a un estudiante de Filología Hispánica (con un adjetivo en la titulación que resulta altamente revelador del componente románico o cuando menos panhispánico que siempre ha tenido esta especialidad).

---

34 En su seminal libro *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad de Granada, 1956.

35 Ya no vale aducir el caso de J. N. Hillgarth como único en su búsqueda de continuos apoyos en la literatura; en realidad, ése es el modo de proceder en el presente de muchos historiadores, como Miguel Ángel Ladero Quesada, Emilio Mitre, José Manuel Nieto Soria o Concepción Quintanilla, por no salir de mi propia universidad.



Por otra parte, estamos rompiendo fronteras —y no sólo las lingüísticas— para estudiar las grandes corrientes literarias o bien fenómenos paneuropeos tan importantes como el trovadorismo o el petrarquismo; para definir la esencia de los principales géneros literarios y modelos de escritura, como la épica medieval o el tetrástico monorrimo de las literaturas románicas; para revisar materias de la riqueza y dispersión de la hagiografía, que obliga a realizar infinitas prospecciones en todos los campos. De hecho, y tal vez éste sea el logro principal al aglutinar los éxitos previos, nuestra especialidad ha conseguido trascender en muchas ocasiones, y gracias a algunos de sus estudiosos más dinámicos, las fronteras de lo románico, y hasta de lo europeo en su conjunto, para dar en estudios puramente comparatistas; en no pocos casos, además, las investigaciones buscan el firme en el vasto, laberíntico y apasionante mundo del folclore. Aún se me ocurre señalar otro logro de importancia y es el de que nos hemos liberado de las ataduras de la ficción literaria, como única materia digna de atención,[36] para ocuparnos de textos hagiográficos, legales, científicos, históricos, etc., sin necesidad de tener que dar explicaciones.

En conclusión, la transformación ha sido, en conjunto, extraordinaria, aunque donde más claramente se percibe es en los estudios eruditos, caracterizados ahora por una formidable variedad en las materias, obras y autores considerados; en las aulas, no obstante, las novedades van entrando con cuentagotas, sobre todo en las licenciaturas, no tanto en los estudios de tercer ciclo. Ahora bien, a estas alturas no es raro que, desde el primer año de carrera, se oiga hablar de la *nueva épica* medieval (esto es, de la literatura heroica que abarca desde el *Poema de Alfonso XI* hasta la epopeya de los años de los Reyes Católicos), que se lean algunas muestras de la ficción narrativa popular y que se vaya más allá de Diego de San Pedro al enfrentarse a los relatos sentimentales. Del mismo modo, a pesar de nuestras diferencias de planteamiento, acompañamos al alumno en su primera aproximación al teatro o, más ampliamente, al espectáculo medieval, con la lectura de las *Momerías* de Moner, el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y otros documentos. Dada esa indudable progresión, consideradas esas transformaciones en el canon y conocidas las necesidades que tienen los estudiantes de literatura medieval de

36 Se me vienen a la mente muchas discusiones con colegas pertenecientes por lo común a ámbitos ajenos al medievalismo.



ampliar su horizonte a la luz de los más recientes hallazgos, debemos aplaudir obras singulares, como la amplísima y reciente muestra de la poesía medieval que nos ha dado ese campeón de campeones que es Fernando Gómez Redondo (1996), como también la magnífica antología de poemas de cancionero aportada por Vicente Beltrán (2002), lógico remate a sus múltiples investigaciones sobre la materia y auténtica vulgata formada a partir del magno corpus compilado por Brian Dutton a lo largo de muchos años.[37]

Hay, no obstante, carencias significativas, como el hecho de que no podamos contar con una amplia muestra de la nueva prosa del siglo XV, que a veces ni tan siquiera dispone de ediciones para el lector especializado.[38] A ese respecto, me parece urgente la publicación —yo mismo estoy dispuesto a acometerla de inmediato— de un Juan de Lucena a la altura de nuestras necesidades como docentes e investigadores, una edición que reúna esas dos joyas que son el *Diálogo de vida beata* y la *Epístola exhortatoria a las letras*, que todo estudiante debería conocer al profundizar en la literatura del Medievo tardío. Así las cosas, vemos cómo nuestros programas de estudios no pueden cambiar tanto como sería de desear, tanto como necesitaríamos verdaderamente. Con lo que tenemos y lo que aún nos falta se comprueba que estamos, no obstante, en situación de progresar, de cambiar entradas en los temarios de los cursos y hasta de sustituir algunas lecturas que consideramos obligatorias por tradición. Mucho tiempo ha pasado desde que Francisco Sánchez de las Brozas editara en 1582 las *Trescientas* de Juan de Mena por el interés que despertaba en él un poema de una época que no era la suya;[39] desde entonces, hemos avanzado extraordinariamente, pero queda claro que los últimos veinte años han sido dinámicos como ninguna otra época previa y que los medievalistas —a pesar de la crisis que afecta, en otros sentidos, a nuestra especialidad y al conjunto de las Humanidades— vivimos un momento apasionante por muchas razones.

---

37 Me refiero a los siete inmensos volúmenes de *Cancionero castellano del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1.

38 Aunque su empresa es digna de todo elogio, no satisface en absoluto la labor de Ana M. Arancón en su, por otra parte, inencontrable *Antología de humanistas españoles*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

39 El último canto de la poesía cancioneril, su verdadera acta de defunción, es la edición del *Cancionero General* de 1573, aparecida en Amberes; con ella, desaparecieron propiamente los cancioneros medievales y su arte.



This page intentionally left blank



CICERÓN Y LA HISTORIA DE LA LITERATURA ROMANA: UNA APROXIMACIÓN

José-Javier Iso (Universidad de Zaragoza)

Hablar de historia de la literatura en la antigüedad greco-romana quizás sea una exageración, aunque puedan percibirse atisbos y más que atisbos poco antes de la era cristiana. Y no es de extrañar lo tardío de su aparición, pues siendo por necesidad ontológica la aparición de la cosa previa a su estudio en cuanto el cómo y el cuándo, y siendo como es mucho más antigua la aparición de la guerra y de la política que la de las artes poéticas en general, no es de extrañar que la aparición de una historia pragmática, con un Heródoto, un Tucídides o un Tácito sea muy anterior a la de figuras semejantes en la historia literaria.

Podríamos preguntarnos si no es excesivo hablar de una ausencia de reflexión sobre la literatura en la época clásica griega estando como está a poco más de medio siglo después de Tucídides la figura de Aristóteles con su *Poética* y, si se quiere, con su *Retórica*. Obras que, en el último siglo, siguen ocupando un lugar importante dentro de los estudios de la ciencia de la literatura, no sólo clásica sino de la teoría literaria en general.

Y, si se me permite una cierta frivolidad, el Estagirita combinó a lo largo de su vida una inteligencia soberana con una decidida voluntad de no dejar de hablar y discurrir sobre cualquier tema que le pareciera digno de ser conocido por sus semejantes. No es de extrañar, pues, que en una obra como la *Poética* y la *Retórica*[1] —escritos al parecer no destinados al gran público sino

1 Remito a la extensa introducción de Quintín Racionero en su traducción de esta obra en la Biblioteca Clásica Gredos (Aristóteles, 1974).



a sus alumnos del Liceo— se combinasen pensamientos y observaciones luminosas con un cierto apresuramiento y aun confusión: combinación que ha hecho posible que, casi 2.400 años más tarde, la filología clásica siga teniendo algo que decir sobre estos escritos y que la teoría de la literatura siga vertiendo vino nuevo en los viejos odres o ánforas de los peripatéticos.

Pero no hay que olvidar que la *Poética*[2] es un intento de explicar, de exponer los elementos esenciales, no tanto de la literatura en general —que seguramente entonces no se la percibía como tal— sino de dos géneros poéticos —la épica y la tragedia— que fueron sin duda un elemento esencial en la formación de la comunidad cultural de los griegos, así como en el proceso de la transformación ética y espiritual que cubre las etapas más maduras de la *polis* y las primeras de la *oikoumene* helenística. Aristóteles sin duda pretendía explicar el porqué del prestigio y pervivencia de los poemas homéricos en la época presente, así como por qué el público ateniense y luego el griego veían en la tragedia algo más allá de la belleza o carácter artístico de un discurso lingüístico. Y una buena prueba que el interés del Estagirita aquí era eminentemente social, ético, es el hecho de que despacha en dos párrafos esa poesía que los antiguos llamaban lírica, y que no era tanto —aunque lo podía ser— una positiva expresión del *yo* cuanto, negativamente, no tenía como destinatario la sociedad, el pueblo, sino el individuo o un grupo reducido de ellos.

En cuanto a la retórica, que para Aristóteles no era en modo alguno un género literario, el Estagirita la concibe como un intento de poner orden en un ámbito polémico, de formalizar un discurso en principio no repetido, propio del ámbito de la cotidianeidad; y su finalidad es la persuasión de materias y temas cuya naturaleza no era lo verdadero o falso, sino lo verosímil.

Y el deseo de Aristóteles de dotar a esta actividad, no ya sólo de una dialéctica o lógica laxas —la argumentación retórica basada en el entimema—[3] sino de un lenguaje artístico alejado tanto de lo cotidiano como de lo poético, hace que sea en la *Retórica* en donde nuestro autor expone su doctrina sobre la metáfora, de tan larga y rica tradición en la preceptística y estilística occidentales.

---

2 *Vid*. una breve introducción a esta obra en D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, ed., crit. introd. y comentario Oxford, Clarendon Press, 1968, pp. IX-XXII.

3 Para ésta y otras cuestiones de la *Retórica* aristotélica, remito a la obra citada en nota 1.



Pero en ninguno de los dos casos estamos ni de lejos ante una perspectiva histórica. Lo mismo se podría decir casi con toda seguridad de una obra perdida de Teofrasto, *Sobre la Historia*, en la que se compararían los estilos de Heródoto y Tucídides: algo, pues, que tendría que ver con el modo de escribir o la historia de los estilos, y que, con todo, podría ser un inicio de la historia literaria.

Muy posiblemente no fue en la Grecia clásica, sino en el espacio helenístico en donde surge la conciencia de la literatura como algo que se desarrolla a lo largo de las épocas y generaciones. Y no como fruto de algo etéreo e inconcreto, sino como consecuencia de la práctica filológica de los bibliotecarios de Alejandría.[4] Primero fue sin duda el estudio, purga y comentario de los poemas homéricos; la percepción de la distancia que mediaba entre la lengua y el léxico de la *Iliada* y la del griego del siglo III a.C., distancia que a veces se remediaba con glosas y escolios y otras quedaba sin explicar o explicada por metáforas. Pero fue sin duda la masa de obras literarias, en prosa y en verso, que los Ptolomeos fueron acumulando desde el siglo III en adelante la subsiguiente clasificación en «géneros» y el estudio de la evolución de dichos géneros, y el establecimiento del llamado «canon alejandrino»,[5] lo que sin duda contribuyó a dar a la literatura una dimensión histórica en la época alejandrina y subsiguiente.

Lo que sí quiero tan sólo sugerir es que es desde esta posible perspectiva histórica de los alejandrinos de donde pudo muy posiblemente derivarse la concepción helenística —y romana después— de que la literatura —o, mejor dicho, la práctica de un género literario— era, sobre todo, un conocer la historia y los maestros de ese género, es decir, lo que después se definirá como un sistema de referencias compartidas. Y asimismo apuntar cómo una visión diacrónica de la producción literaria —aunque posiblemente dicha visión no se hiciera explícita— pudo determinar un nuevo modo del hacer literario.

Pero demos un salto de dos siglos, de Grecia a la Roma de Cicerón, y ello por dos motivos: primero, porque de Cicerón es de quien pretendo



4 Cf. R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, Oxford, Clarendeon Press, 1968, vol.1, pp. 87-151.

5 R. Pfeiffer, *op. cit.*, pp. 107 y ss. y 127 y ss.



decir algo al respecto y luego porque en estos dos siglos no tenemos testimonios directos o suficientemente amplios en el mundo griego sobre el tema que nos ocupa.

Cuando Cicerón en el 46 a. C. escribe su diálogo sobre historia de la retórica, el *Brutus*[6] había ya alcanzado el cénit de su fama como orador, al tiempo que su amplia trayectoria en la política romana le otorgaba un lugar eminente en la vida pública, aunque no tanto como él hubiese deseado. Por otra parte, la práctica ya habitual en Grecia, pero no siempre seguida en Roma, de publicar los discursos pronunciados, con más o menos retoques, le había dado asimismo la indiscutible primacía dentro de la prosa oratoria.

Añádase a la excelencia política y oratoria el que unos diez años antes había publicado su tratado *Sobre el orador*, un diálogo literario donde, tras la huella de los correspondientes de Aristóteles y aun de Platón, propone a todo el mundo romano y helénico lo que él considera el ideal del orador y, lo que es más, una oratoria cuya función rebase los ámbitos forense y político, una oratoria que pueda ser el más alto y ambicioso medio de una paideia social, un sistema de educación permanente, tal como lo imaginó Isócrates. La publicación, por otra parte, de su tratado *De Republica* le acreditaba tanto como estadista como buen conocedor de la filosofía política griega, filosofía griega que iba a divulgar con más de media docena de tratados a lo largo de los tres o cuatro últimos años de su vida.

Hay que señalar por otra parte que, aunque el *Bruto* es una historia de la oratoria romana, no se le puede considerar como una historia de la literatura en este ámbito, y sólo hasta cierto punto como la historia de un género «literario» (pongo el término entre comillas). Pues, en efecto, no estaba muy claro el *status* de la oratoria dentro de lo que los antiguos denominaban *litterae* y, desde luego, había una diferencia esencial entre ella y el resto de las artes poiéticas, tal como las concibieron Aristóteles y sus seguidores. Incluso había una diferencia entre la historia y la oratoria, a favor de la primera. Ya que en la oratoria, como instrumento de persuasión a la hora de defender e imponer mediante la palabra puntos de vista

---

6 Utilizo la edición oxoniense de Wilkins (1901) que sigue Douglas en su excelente comentario (Oxford, 1966). Resulta imprescindible asimismo el comentario de W. Kroll (1908).



e intereses particulares y de grupo, se percibía demasiado ese factor de inmediatez, de interés de la parte, tan alejado de la pretensión de generalidad, de ejemplaridad que —dentro de lo agradable y placentero— mantuvo la poesía en la antigüedad, y en particular, en sus géneros mayores.

Y el hecho de que discursos escritos circulasen ya, en Atenas desde Lisias y Demóstenes o en Roma desde antes de Cicerón, no prueba su carácter literario —por más que fueran ejemplos de prosa bien hecha, aguda, muchas veces patética, y por lo general de forma y factura agradables—. Su éxito y circulación demuestran sólo que, en Atenas primero, y en Roma después, el orador —sea ante los tribunales o en la asamblea política— es persona poderosa y admirada y que, en esa misma medida, la retórica como técnica necesaria para adquirir esa relevancia social se convierte en el núcleo de la educación superior en los dos últimos siglos de la república romana.

Pues bien, es en esta historia de la oratoria romana en la que, de modo más amplio y abundante, hace Cicerón referencias a aspectos más generales de otros géneros literarios, al desarrollo de la oratoria en Grecia, a variadas e interesantes observaciones sobre supuestos paralelos entre la literatura griega y romana así como unas correspondencias entre la historia de las artes plásticas y la de las artes poiéticas. Sólo a estos puntos haré referencia y aun estos con harta premura por falta de espacio.

Como excelente dominador de la retórica, Cicerón no deja de hacer énfasis en la enorme dificultad que la retórica como *techne* o *ars* entraña, ya que cada una de las partes de las que consta —*inventio, elocutio, dispositio, memoria y actio*— ya suponen de por sí un arte, y no de menor entidad. Pero es que, a esta evidencia en el plano del dominio de la técnica, Cicerón añade argumentos de tipo histórico: pone de relieve que, siendo Grecia y en particular Atenas la cuna de la oratoria, la aparición de la misma es relativamente tardía —mediados del siglo V— y cuando la oratoria alcanza en Grecia su cima —a fines del IV, con Demóstenes—, hacía más de medio siglo que la escultura con Fidias y la filosofía con Sócrates habían llegado a su punto más alto. Sin poder entrar en esta cuestión, la línea argumental de Cicerón apunta al hecho de que, en Grecia al menos, lo que ocurría más tarde era asimismo lo más difícil, lo más complejo. Y que la retórica, en su más amplio y alto sentido, es en cierto modo el correlato verbal de la sabiduría, de la filosofía.

Es un punto de vista ampliamente defendido por Cicerón en otros tratados, como el *De Oratore,* pero que no está directamente relacionado con mi propósito. Sí que pueden estarlo algunas consideraciones que Cicerón hace más adelante. Así, cuando, y en el desarrollo de la oratoria romana, trata la figura de Catón el Censor, del siglo II, en su elogio del mismo viene a definirlo como el Lisias romano, un orador ateniense contemporáneo de Sócrates. Es más, al criticar y lamentar que los discursos de Catón no los leyese casi nadie en el momento de escribir el *Bruto,*[7] Cicerón reprocha a quienes en esos momentos se dicen aticistas o puristas el tener como modelo estilístico y literario a Lisias y, en cambio, no se preocupan en leer a Catón.[8]

No voy a entrar aquí en la polémica aticismo–asianismo[9] que se desarrolla en la época de Cicerón. Lo que sí hay que subrayar es, por un lado, el ya mencionado paralelismo entre Lisias y Catón; por el otro, señala que Lisias no es todavía un orador perfecto, pues le falta ese punto de fuerza, de versatilidad, de ornato que caracteriza a Demóstenes. Es decir, que al paralelismo entre las dos literaturas o géneros se añade la dimensión diacrónica en una de ellas (de Lisias se pasa en Grecia a la perfección de Demóstenes). ¿Pero cuál es la perfección oratoria en Roma tras Catón y otros semejantes? Cicerón no lo dice: quizá pensaba en sus admirados Lucio Craso o Marco Antonio, los protagonistas de su tratado *De Oratore*.

En todo caso, quede aquí apuntado este toque histórico-comparado que Cicerón da a la descripción de un género literario o cuasiliterario. Pero no es el único lugar en el que Cicerón rebasa en este tratado el ámbito de la retórica romana, sino que en otros pasajes de la misma hace *excursus* al ámbito de otras artes, literarias o no.

---

7 67: *...quod hi ipsi, qui in Graecis antiquitate delectantur eaque subtilitate, quam Atticam appellant, hanc in Catone ne noverunt quidem. Hyperidae volunt esse et Lysiae. Laudo: sed cur nolunt Catones?,* «... el hecho de que quienes en lo griego se deleitan con lo antiguo y con esa concisión que llaman ática, ni siquiera en Catón la conocen. Quieren ser Hipérides y Lisias. Estupendo. ¿Pero por qué no Catones?».

8 Para la visión del pasado romano por parte de Cicerón, cf. A. M. Guillemin, «Cicéron et la culture latine», *Revue d'Études Latines*, n.º 25, 1947, pp. 148-57; E. Rawson (1972).

9 *Vid*. el trabajo seminal de Willamowitz-Moellendorf (1900). A. E. Douglas (1957; 1956). A. D. Leeman (1963).



Así, al hilo del —a juicio de Cicerón— injusto olvido en el que yacen los discursos tanto de Catón como de otros oradores arcaicos, nuestro autor plantea la cuestión de si no ocurrirá que, en cierto modo, lo antiguo en oratoria, es decir, lo que ha sido superado por algo mejor o más acabado, tiene menos consideración, tiene «peor vejez» que lo antiguo en otras artes.[10]

Y pone como ejemplo el de las artes plásticas, donde figuras de la escultura y de la pintura, desde Cánaco a Policleto pasando por Mirón y de Zeuxis a Apeles, demuestran una evolución de lo más tosco y rígido a lo más acabado y real, pero preservando en lo antiguo un mayor prestigio.[11]

Pero en su discurso Cicerón pasa de hacer énfasis en un paralelismo al tiempo que divergencia entre ambos tipos de arte a insistir en el hecho de la evolución: que en las artes se va de lo más simple a lo más complejo y que en su devenir las artes «progresan», «van a más». Digamos de paso que resulta admirable el optimismo con el que Cicerón contemplaba las artes, desde una perspectiva política y vital que no invitaba a excesivas alegrías.

Pues bien, en esa línea Cicerón pasa de las artes plásticas a las artes poiéticas en su acepción más estricta, la épica, para reafirmarse en el principio de que nada ha sido perfecto desde sus inicios. Claro que aquí era difícil mantener sin más esta afirmación, pues Homero era al mismo

---

10 Sobre la actitud de Cicerón respecto a las artes plásticas, cf. W. Edinger (1957) y H. Jucker (1950).

11 § 70: *Sed maiore honore in omnibus artibus quam in hac una arte dicendi versatur antiquitas. Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus; at in Aetione Nicomacho Protogene Apelle iam perfecta sunt omnia.* «Pero ocurre que en cualquier otra arte la antigüedad de las obras tiene mayor consideración que en esta singular que es la oratoria. ¿Pues quién de los que perciben éstas como menores no deja de entender que las estatuas de Cánaco son demasiado rígidas como para representar lo real?; ¿que las de Calámide son realmente duras, pero más suaves que las de Cánaco?; ¿que las de Mirón todavía no están lo suficientemente orientadas a lo real, aunque ya se las pueda considerar bellas sin duda?; ¿y que las de Policleto todavía más hermosas y, totalmente acabadas, según a mí me parece? Y similar proceso hay en la pintura; pues en ésta alabamos a Zeuxis y a Polignoto a Timantesy el contorno y el trazado de los que no han usado más que cuatro colores. Pero ya en Eción, Nicómaco, Protógenes y Apeles todo está acabado.»



tiempo el primer poeta conocido y el mejor y más admirado a lo largo de la Antigüedad. En consecuencia, Cicerón afirma que sin duda hubo poetas antes que Homero, argumentando —en la línea de los filólogos alejandrinos, que postulaban explicar a Homero desde Homero— que en la propia *Odisea*, en el banquete de los feacios, aparece el tipo de poetas que debió de existir antes que él.[12]

Esto le da pie a Cicerón para afirmar cosa semejante de lo que nosotros consideramos épica arcaica, es decir, la que va de Livio Andrónico a Enio y epígonos, pero con una doble variante; en primer lugar, aquí sí hay poetas con nombre anteriores a Enio, el Homero romano: Livio Andrónico y Nevio. Por otro lado, se establece un paralelismo explícito entre estos tres poetas y tres escultores: la obra de Livio es como las figuras de Dédalo —el paradigma mítico del artista, del demiurgo—; la de Nevio ya es como la de Mirón; mientras que la de Enio es perfecta como la de Fidias.

Parece, pues, clara la voluntad por parte de Cicerón de presentarnos la historia de la épica romana como una secuencia que va de menos a más, buscando para ello un paralelismo en la estatuaria griega.

Y no es éste el único pasaje en el que Cicerón presenta series temporales de poetas, fuera de ocasionales comparaciones entre oradores griegos

---

12 § 71-6: *Et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eveniat: nihil est enim simul et inventum et perfectum; nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellegi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur. quid, nostri veteres versus ubi sunt?*

'quos olim Fauni vatesque canebant,
cum neque Musarum scopulos
nec dicti studiosus quisquam erat ante hunc'

ait ipse de se nec mentitur in gloriando: sic enim sese res habet. Nam et Odyssia Latina est sic [in] tamquam opus aliquod Daedali et Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur... Tamen illius, quem in vatibus et Faunis adnumerat Ennius, bellum Punicum quasi Myronis opus delectat. Sit Ennius sane, ut est certe, perfectior. «Y no sé si en los demás ámbitos no sucede lo mismo; pues, en efecto, nada, en el momento de iniciarse, está ya completo. Y no debemos dudar que hubo poetas antes de Homero, extremo este que puede colegirse de aquellos poemas que se cantan en su obra, tanto en el banquete de los feacios como en el de los pretendientes. Y nuestros versos antiguos, ¿dónde están? "Los que otrora entonaban los faunos y los vates / cuando ni los escollos de las Musas... ni nadie afanoso de doctos dichos antes de éste" dice él de sí mismo, y no miente gloriándose, pues así es la cosa. Pues la Odisea latina es tal cual una obra de Dédalo y las piezas escénicas de Livio no merecen una segunda lectura... Con todo, la Guerra Púnica, de la que Enio cuenta entre los vates y los faunos, deleita como una obra de Mirón. De acuerdo en que Enio está, realmente, más hecho.»



y romanos, cosa natural en quien escribió cinco tratados sobre retórica y ninguno sobre poética. Esto se da, al menos, una vez en su diálogo retórico más importante, el *De oratore*; en su tercer libro, al hablar de la *elocutio*, es decir, del aspecto formal o estilístico del discurso, hace una consideración general sobre la variedad que los cultivadores de un género muestran entre sí, a pesar de esos elementos comunes que son precisamente los que definen el género como tal; y para ilustrar lo que ocurre con los oradores aduce asimismo las diferencias que hay entre los más famosos tragediógrafos griegos —Esquilo, Sófocles y Eurípides—. Lo mismo pasa —añade— con las tragedias de Enio, Pacuvio y Accio, los más eminentes cultivadores de la tragedia en la Roma arcaica.[13] Y por más que esta comparación pueda parecernos hiperbólica y hasta irreverente, parece clara la secuencia y correlato temporales, al tiempo que Cicerón prefigura con tales correspondencias lo que siglo y medio más tarde haría Plutarco en el ámbito de la biografía.

Además de estas manifestaciones sobre lo que podría ser una historia de la literatura romana vista por el más eminente prosista e intelectual de fines de la república, quiero tocar muy brevemente otro aspecto de Cicerón dentro de la historia literaria romana: es él el que inicia, muy en esbozo y de pasada, lo que luego se ha denominado la querella de los antiguos y los modernos y que años más tarde planteará de un modo sistemático Horacio en la llamada *Epístola a Augusto*.

Hemos visto en el pasaje del *Brutus* que en la secuencia de poetas épicos arcaicos romanos, tanto Livio Andrónico como Nevio serían los equivalentes a esos aedos y rapsodos que muy justamente Cicerón pone antes de Homero. Enio, por lo tanto, sería el Homero romano, y de ese juicio hay ecos tanto en Lucrecio como en Horacio, aunque en este último la sorna difícilmente se disimule cuando dice *Fortis Ennius, alter Homerus, ut critici dicunt*.

Pero esta gloria no era ni mucho menos indiscutida en los días de Cicerón. Y así, cuando en las *Tusculanas* cita un pasaje de Enio, dice a continuación «¡Oh egregio poeta, por más que ahora es despreciado por estos cantores de Euforión!». Los cantores de Euforión —un poeta helenístico— no son otros que los llamados *poetae novi* o neotéricos, de quien nos queda Catulo, pero que, como es sabido, son la punta de lanza que

13 *De Orat.* III, 27.



renovará toda la poesía latina, postulando la perfección formal, el poema breve y docto, un público restringido... en fin, casi todo lo contrario a la poesía arcaica romana en la épica y la tragedia.

No podemos entrar en más detalles. Por una parte, Cicerón defiende las excelencias del viejo Enio; por el otro, hay un evidente matiz peyorativo en el *istis cantoribus Euphorionis*, donde «cantor» equivale al que repite o entona como un papanatas los versos de otro.[14] En fin, esta actitud distante de Cicerón con relación a la poesía nueva se confirma por el hecho de que los nombres con los que esta escuela ha pasado a la historia de la literatura —*poetae novi* y *neóteroi*— se deben precisamente a Cicerón y en contextos claramente irónicos.

¿Se debe esta defensa de Enio y distancia respecto a los *poetae novi* a un talante conservador de Cicerón, al menos en poesía y que se le acentuaba con los años? Es posible, pero no seguro.

Volvamos al pasaje del *Brutus* en el que trata de Nevio, el poeta superado y de Enio, el renovador. Cicerón le echa en cara a Enio que trate con desprecio y altanería a su predecesor,[15] de quien ha tomado tantas cosas. Y le apostrofa: «si lo confiesas, se las tomaste, y si lo niegas, lo has plagiado». Como puede verse, la cuestión de una intertextualidad exagerada e inconfesa no es un problema de hoy ni de ayer.

Como puede verse, Cicerón no profesa una admiración incondicional por el Homero romano, pues del mismo modo que tacha de *hybris* la actitud de los neotéricos al despreciar a Enio, critica ese mismo desprecio de Enio respecto a sus predecesores. ¿Está dictada esta actitud por un espíritu generoso, dispuesto siempre a defender al débil y a criticar al sober-

---

14 *Tusc,* III 19 45: *o poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur.*

15 § 76: *qui si illum, ut simulat, contemneret, non omnia bella persequens primum illud Punicum acerrimum bellum reliquisset. Sed ipse dicit cur id faciat. scripsere inquit alii rem vorsibus; et luculente quidem scripserunt, etiam si minus quam tu polite. Nec vero tibi aliter videri debet, qui a Naevio vel sumpsisti multa, si fateris, vel, si negas, surripuisti:* «pero si, como quiere aparentar, lo despreciara, queriendo como quería tratar todas las guerras, no hubiese dejado de tratar aquella primera que tan dura fue. Pero él mismo dice por qué lo hace: "Escribieron otros esa historia en versos que entonaban los vates y los faunos", dijo, y brillantemente, por cierto, aunque menos pulidamente que tú. Y realmente ésa debiera ser tu opinión, pues, o tomaste mucho de él, si lo admites, o, si lo niegas, se lo robaste».



bio? ¿O mantiene Cicerón distintos criterios de excelencia literaria según la época, dando muestras así de un sorprendente relativismo histórico? No estoy seguro, pues era lo suficientemente generoso para lo primero y lo necesariamente inteligente para lo segundo.

Sólo dos cosas más en relación con esta parte. La primera, relacionada con el punto anterior. Parece claro que la decadencia de la épica tradicional se había iniciado en los tiempos de Cicerón, y que sus palabras —aunque defendiendo lo antiguo y matizando lo moderno— reconocían los valores de lo nuevo. La historia literaria actual da eso por sentado —se considera a Lucrecio, un contemporáneo de Cicerón y Catulo, como un poeta arcaizante— así como manifestaciones del mismo Catulo y de los elegiacos siguientes —Propercio en particular—.

Por eso resulta muy extraño que treinta o cuarenta años más tarde —en torno al 15 a. C.— Horacio en su *Epístola a Augusto* y luego en el *Arte Poética* siga exigiendo un espacio propio para la poesía del momento y se queje de unos gustos y valoraciones excesivamente proclives a lo tradicional, de un ostracismo y aun persecución de que es objeto todo lo moderno por influyentes capas del público romano.[16] ¿Exageraba Horacio? Es posible. Sólo apunto este hecho, aunque nada más que sea para indicar de qué modo la visión de uno de los más eminentes poetas clásicos, al tiempo que eminente crítico literario, difiere de lo que en los manuales modernos aparece como anticuado y consagrado en la época de Augusto.

Para terminar: he intentado señalar en un autor ampliamente conservado como Cicerón una visión histórica del quehacer literario, aunque la historia literaria en sí no haya existido nunca en el mundo romano. Este mismo devenir histórico es patente en el Horacio crítico y, en mayor o menor medida, en Séneca el filósofo y en el Tácito del *Diálogo de los Oradores*. Esta dimensión histórica de lo literario —aunque cruzada con los conceptos de paralelismo con lo griego— está ampliamente presente en el conocido y amplio pasaje del libro X de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano.

Y creo que esta visión histórica de lo literario está presente en tanto en cuanto que la literatura romana no se ve en su conjunto como algo que no puede decir ya nada nuevo, que tiene unos modelos insuperables.

16 Sobre Horacio como crítico literario, *vid.* la excelente obra de C. O. Brink (1963).



De esa impotencia ante lo consagrado hay ya indicios a finales del siglo I d. C. El término de *scriptor classicus* se forja, como es sabido por Aulo Gelio,[17] en la segunda mitad del siglo II, en la acepción de escritor o poeta de primera clase.

Y es sintomático que esta visión de los grandes autores como modelos coincida con una clausura de esa visión histórica apuntada en Cicerón, Horacio o Quintiliano. Ya no habrá historia de los géneros o historia de épocas, sino biografías de los poetas, de los autores, género inaugurado por Suetonio con su *de Poetis*, fragmentariamente conservado.

17 *Noct. Att*. XIX, 8, 15 15 *an... dixerit... vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*: «si lo dijo un orador o un poeta, es decir, un escritor de primera clase y acomodado, no un proletario». Aquí Gelio aplica metafóricamente a la literatura la distinción que en la democracia republicana —basada en el censo de bienes raíces y de sus clases dentro de él en función de la cuantía— había entre los ciudadanos de primera (y por lo tanto *adsidui*, 'ricos') y los que no tenían más riqueza que su prole.



LA CONSTRUCCIÓN DE ÉPOCAS CLÁSICAS EN LAS LITERATURAS FRANCESA Y ALEMANA: ORÍGENES Y FUNCIONES

Hartmut Stenzel (Universidad de Giessen)

1. El nacimiento del término *clasicismo* en Francia y los problemas generales de la construcción de épocas clásicas en las literaturas nacionales

> Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, en l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.
>
> Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères (Racine et Shakespeare, 1823/25)

Con este dictamen de Stendhal, tenemos una de las primeras apariciones del término *classicisme* en francés, formado posiblemente por imitación a la voz italiana *classicismo* que aparece en 1818 o bien sobre la palabra italiana o inglesa de *romanticism*[*o*] que designa su antípoda en la perspectiva de Stendhal (el término *romantisme*, hoy comúnmente utilizado en Francia, se fijará un poco más tarde). Bastante irónica y un tanto agresiva, esta reflexión indica sobre todo que uno de los conceptos mayores de la historiografía literaria francesa y alemana, utilizado hoy como una evidencia en la crítica, nace en una situación conflictiva. Su origen se encuentra en las luchas ideológicas que caracterizan la Francia posrevolucionaria. En esta situación se confrontan, con las denominaciones de *romanti*[*ci*]*sme* y *classicisme*, posiciones fundamentalmente diferentes sobre



el concepto, el contenido y la función social de la literatura. Según una fórmula del *Globe*, el periódico más importante de la oposición liberal en el período de la Restauración, en la oposición entre clasicismo y romanticismo lucharía «l'ancien régime contre le nouveau, et la foi contre l'examen» (marzo de 1825). Si al principio la oposición entre la modernidad de la *poésie romantique* y una *poésie classique* designada como *transplantée* proviene ya de Madame de Staël (*De l'Allemagne*, 1810), esta oposición alcanza su pleno valor estético, político y polémico tan sólo en las luchas ideológicas de los años veinte.

Aquí se esbozan las primeras significaciones de un dispositivo discursivo que en su nacimiento debe participar en la consolidación del poder político, en una «coalition du classicisme et du pouvoir» criticada por el *Globe* (marzo de 1825). Pero desde sus primeras utilizaciones, el uso del término *classicisme* aspira a un campo de significación mucho más general, aliando la designación de un ideal literario (el de una literatura afirmativa en un nivel moral e ideológico, pese a su perfección estética) a la delimitación de una época específica de la literatura nacional, la del siglo XVII, no en último término por causa del sueño de su estabilidad bajo la monarquía de Luis XIV («le trône à jamais raffermi sur un sol qu'aucune secousse n'ébranlera plus», invocado en 1824 por Auger, director de la Academia Francesa, sostén incondicional de un clasicismo rígido y enemigo decidido del romanticismo). El desarrollo ulterior de tales significaciones iniciales de un *siècle classique*, más tarde simplemente del *classicisme*, ha sido la obra de varias generaciones de críticos, empezando, como veremos, en la mitad del siglo XIX y continuándose hacia el presente. Sin duda, el concepto como el campo de significaciones que se ha elaborado alrededor de este término ha conocido una serie de adaptaciones y de transformaciones sucesivas después de su establecimiento definitivo a finales del siglo XIX. Si estas transformaciones han reducido el sentido político de los conceptos concernientes, trasladando su extensión hacia criterios internos del valor de la obra literaria, no han afectado su significado fundamental, el de la construcción ambigua, a la vez universal y nacional, de una jerarquía estable del valor atribuido a la literatura.

Con estos rasgos fundamentales, la construcción de un *clasicismo* francés prefigura la evolución del orden de los discursos sobre la literatura que, en la mayoría de los países europeos y con matices imposibles de ana-



lizar en este contexto, se desarrollarán después de la segunda mitad del siglo XIX, empleándose en la construcción épocas «clásicas» en las diferentes literaturas nacionales (del *Trecento* italiano al *Siglo de Oro* español). Si sus divergencias concretas difícilmente pueden reducirse a un denominador común, se pueden comparar, no obstante, los aspectos estructurales más significativos para la construcción de la jerarquía literaria que resulta de estas evoluciones. Para ordenar el desarrollo literario, estos discursos escinden de manera más o menos arbitraria espacios históricos, los fijan en sectores sucesivos, en tendencias literarias o poetológicas coherentes y en figuras de grandes autores. La lógica de todas estas construcciones se funda en la voluntad de establecer y de encarecer la tradición de la literatura nacional en función de su apogeo (concebido muchas veces según un modelo ternario: perfeccionamiento-cumbre-decadencia). El discurso crítico establece así épocas «clásicas» que se suponen al mismo tiempo universales y nacionales. En todos los casos mencionados, estas construcciones se imponen no solamente por la introducción de una jerarquía, sino también por mecanismos rígidos de desvalorización y de exclusión de todo lo que no puede incorporarse en sus estructuras rígidas (como por ejemplo las tendencias llamadas *barrocas* o *burlescas* en Francia o bien el Romanticismo de finales del siglo XVIII en Alemania).

Intento presentar de manera sucinta unos aspectos de la evolución y las funciones que cumplen las construcciones de épocas «clásicas» en las literaturas francesa y alemana para analizar unos rasgos fundamentales de estas «operaciones clasicistas». A pesar de sus similitudes, se trata de dos casos específicos, diferenciándose de otras construcciones de épocas «clásicas» por su concurrencia correlativa como por la relación con la Antigüedad que debe legitimar las pretensiones de las cuales proceden. Al contrario del concepto de *Siglo de Oro,* por ejemplo, un término que, en su nacimiento, refleja también la rivalidad (o bien el sentimiento de una inferioridad) hacia el modelo francés (el del *siècle de Louis XIV*), las construcciones del *siècle classique* como de la *Klassik* alemana, además de representar el apogeo y la superioridad de la literatura nacional respectiva, se refieren, en el pensamiento poetológico como en la valorización posterior que se les atribuye, a modelos antiguos. El término francés *classicisme* presenta una ambivalencia característica de su función, mezclando una clasificación del valor literario y de su inserción en un período determinado con un sentido descriptivo (referente a la importancia y la revalorización



de un pensamiento poetológico y de modelos literarios que provienen de la Antigüedad). En esta ambivalencia se muestra la ambición general de las diferentes operaciones clasicistas que intentan acuñar sus respectivas cumbres de la literatura nacional con un sello universal.

Según mi punto de vista, más que los contenidos concretos atribuidos a estas épocas, importan los dispositivos discursivos posibilitando la constitución de un objeto de los discursos críticos que debe cumplir la función de un *clasicismo* en el sentido antes mencionado, es decir referido tanto a la época como al valor literario. Mi tesis es que este objeto no existe de manera independiente, al margen de los discursos que lo construyen. Estos discursos, a mi entender, intentan sobre todo establecer un poderío sobre la tradición literaria, una tradición que se quiere dominar por medio de la construcción de un espacio jerarquizado que la defina. Pueden variar los valores que especifican y justifican esta jerarquía, pero queda intacta, en todo caso, la jerarquía misma como principio y centro en el orden del espacio de los textos que se consideran como literatura. Este fundamento de la «operación clasicismo» lo demuestra rotundamente un artículo de Marc Fumaroli, máximo representante de la crítica francesa del siglo XVII, con el título revelador *Résolument classique* (1989). Para Fumaroli, la destrucción de lo que llama de manera significativa «la Bastille des classiques» conduciría a la desaparición de la literatura: «En l'absence des classiques, et donc de leur enseignement, de leur étude, pas de littérature possible». Fumaroli explica esta evaluación en la reflexión siguiente:

> La chaîne des classiques [...] constitue la littérature, son espace propre [...]. C'est par cette aristocratie de chefs-d'œuvre, victorieux du temps, qu'elle libère du temps et ses auteurs et ses lecteurs. C'est par elle qu'elle rejoint l'universel [...]; de ce point de vue, l'on voit plus clair en soi-même et en l'humanité.

No deja de seducir tal afirmación incondicional tanto del valor de la jerarquía literaria como —implícitamente— de las instituciones y críticos que contribuyen a su funcionamiento. Es decir, que éstos, al mismo tiempo, funden su legitimidad en la construcción jerárquica del espacio de la literatura. Frente a esta relación entre la crítica y su objeto, importa una reflexión histórica sobre el nacimiento y la relatividad histórica de los discursos que desarrollan esta perspectiva, sobre el hecho más precisamente de que la construcción de un *clasicismo* como centro y punto culminante de las tradiciones literarias sea una invención tan reciente como problemática.



2. La invención del *classicisme* francés

Antes del *classicisme*, antes del *siècle classique*, se había formado en Francia una visión de la literatura fundamentada en el concepto del *Siècle de Louis le Grand* (más tarde y de manera menos encomiástica: *de Louis XIV*). Esta visión, formada en los años 1670, en el inicio de la famosa «Querella de los Antiguos y de los Modernos», si bien contenía alusiones a la Antigüedad (sobre todo con una referencia política al *siècle d'Auguste* evocado en el famoso poema de Charles Perrault que utiliza este concepto como título), debía evidenciar en primer lugar la excelencia política, social y cultural de la Edad Moderna, la superioridad de la época coetánea sobre la tradición antigua. En esta perspectiva, la idea de un *clasicismo*, en el primer sentido del término la de una legitimación de la dignidad literaria contemporánea por su observación de modelos antiguos, carecería de sentido. Para el siglo XVII, hay *clasicismo* o bien autores *clásicos* solamente en la Antigüedad, según la definición famosa, escolar a la vez que histórica, de la voz *classique* en el diccionario de Furetière (1690): «auteurs qu'on lit dans les classes» y «Auteurs qui ont vescu du temps de la Republique, & sur la fin d'Auguste où régnoit la bonne latinité». No se encuentra en el siglo XVII una concepción del *clasicismo* diferente de esta perspectiva histórica, una perspectiva que precisamente impide toda aplicación del término al florecimiento literario coetáneo.

Por eso, como ya he dicho, el cambio que transforma el *Siècle de Louis le Grand* en *siècle classique* es fundamentalmente la obra del siglo XIX. Es verdad que hay antecedentes, utilizando sobre todo el atributo *classique* en el siglo XVIII, en la obra de Voltaire por ejemplo (*Le Siècle de Louis XIV*, 1752), o en el artículo «classique» de la *Encyclopédie*. Pero tanto el uno como el otro ejemplo adoptan una perspectiva progresista referente a la evolución cultural y literaria, alargando la idea de un *clasicismo* desde el siglo XVII hasta el presente (pueden llamarse *classiques*, según la *Encyclopédie,* «les bons auteurs du siècle de Louis XIV et de celui-ci», esto quiere decir: del XVIII). El postulado de un progreso constante del espíritu humano (universal, pero sobre todo francés) es objeto de la demostración de Voltaire por ejemplo, y ésta no permite la suposición de un apogeo insuperable situado en el pasado.



La idea fundamental de toda construcción de un *clasicismo*, es decir, la de suponer el período de florecimiento de la evolución literaria como acabado (e interpretar, en consecuencia, el presente como una situación de decadencia) se desarrollará en el siglo XIX básicamente como concepción cultural de una burguesía triunfante, aunque tenga antecedentes muy significativos (en el humanismo erudito sobre todo). Pero durante el siglo XIX mismo, esta concepción se impuso difícilmente. En algunos escritores y críticos famosos, desde Mme. de Staël hacia Michelet por ejemplo, se nota una resistencia importante hacia una valorización *clasicista* del siglo XVII frente a la Ilustración. Gustave Lanson, uno de los críticos universitarios más importantes, quien, a finales del siglo XIX, contribuyó de manera decisiva a la configuración científica del *siècle classique*, expresó aún más tarde sus dudas sobre el valor de tal construcción, constatando en 1905 (en el contexto del debate sobre la separación del Estado y de la Iglesia) que «des écrivains du règne de Louis XIV, on n'extrait pas un grain de pensée patriotique ou sociale» (en un artículo con el significativo título «XVIIe ou XVIIIe siècle?»).

Estas observaciones permiten la aserción que la constitución del siglo XVII en *siècle classique* en la segunda mitad del siglo XIX se impone después de intensos debates ideológicos y críticos. Se establece a través del florecimiento de historias literarias, la de Nisard por ejemplo (*Histoire de la littérature française*, una de las primeras, publicada después de 1844) quien caracteriza el siglo XVII como «le point le plus haut d'où l'on puisse voir les choses en France», o bien la de Demogeot (*Histoire de la littérature française*, 1851, con una docena de reediciones en la segunda mitad del siglo), definiendo el siglo XVII como «l'époque où le génie particulier de la France apparaît en toute sa grandeur» (*Cours d'éloquence française*, 1857). El gran filósofo Ernest Renan, quien estudió en los años 1840 en la Sorbona, atestigua en sus memorias la novedad de la construcción que apareció en esta época:

> Ce sera, je crois, une époque qui marquera en l'histoire littéraire que celle où les écrivains du siècle de Louis XIV ont été définitivement reconnus comme classiques et comme tels panthéonisés parmi nous (*Nouveaux cahiers de jeunesse*, 1907).

Esta evocación subraya una situación de transición entre la concepción, consagrada hasta ahora, del *siècle de Louis XIV* y la nueva definición de sus autores como *classiques*. La mención del *Panthéon* indica además el



fundamento nacionalista de la construcción que va a establecerse (según la inscripción conocida del templo nacional «Aux grands hommes la patrie reconnaissante»). De todas maneras, Renan reune así los elementos básicos para la construcción de una época que, en la segunda mitad del siglo, empieza a llamarse comúnmente *siècle classique* o, un poco más tarde, *classicisme*, y que tendrá sus contornos bastante definitivos en las grandes historias literarias de Lanson y de Brunetière que aparecerán a finales de siglo. Los dos maestros de la crítica universitaria en estos decenios se diferencian fundamentalmente en la valorización concreta del siglo «clásico» que construyen. No obstante esta diferencia ideológica (referente a lo que sería la característica básica se enfrentan en la oposición muy discutida entre *siècle cartésien* y *siècle janséniste*), su concepción estructural de la época «clásica» atestigua una misma concepción teleológica, la de una lenta elaboración ascendente de un apogeo literario que se impone después de la mitad del siglo XVII (con las grandes figuras conocidas desde Corneille hasta La Bruyère o tantos otros) para derrumbarse hacia el fin de siglo. La mejor ilustración de esta visión se encuentra en unos títulos de capítulo de la *Histoire de la littérature française* de Lanson (como el famoso «Attardés y égarés») o en una frase seca de Brunetière: «Tout achève de se dissocier et c'est alors qu'on peut dire que le XVIIIe siècle commence». (*Histoire de la littérature française classique*, t. 2, ed. de 1912).

Así se elabora una construcción del siglo XVII que ha conocido una notable estabilidad en Francia, sobre todo en las instituciones escolar y universitaria. La obediencia (supuesta o real) hacia modelos o teorías literarios que provienen de la Antigüedad queda de importancia muy escasa en esta fase de la elaboración del concepto. Su importancia viene del hecho de que la construcción forma una parte esencial de la «moral laica» que ocupará la función de la enseñanza religiosa en las instituciones de la Tercera República. Los *Instructions sur les programmes* de 1890 exponen la importancia del *clasicismo* de la manera siguiente: «Nous serons sauvés par la vertu même des grands écrivains classiques, dont l'étude domine tout l'enseignement du français». La enseñanza y el estudio de la literatura «clásica» debe procurar además la educación «des générations saines, vigoureuses, toujours prêtes à l'action et même au sacrifice» y contribuir a «maintenir l'unité de l'esprit national» (*Lettre aux membres du personnel enseignant*, 1890). Así se unen, en el sentido atribuido al *clasicismo*, el valor moral y patriótico. Se puede afirmar, pues, que una de las más importantes funciones de la «operación



del clasicismo» fue, y continúa siendo la producción de un terreno textual que corresponde a los objetivos esenciales de la institución escolar, tan importante para la estabilidad del poder republicano en Francia. La construcción del *siècle classique* ha contribuido y sigue contribuyendo a un discurso que exalta y legitima la identidad cultural, moral y política del país.

Sería equívoco separar el campo institucional de la aplicación de esta construcción, las simplificaciones de su utilización escolar, de una complejidad creciente (supuesta o real) en el desarrollo de su elaboración científica. No cabe duda que esta última opera con matizaciones y reflexiones mucho más diferenciadas, investigando por ejemplo sobre las raíces antiguas del pensamiento poetológico. No obstante, por un lado es evidente que las imágenes simplificadas empleadas por las instituciones constituyen la representación social e ideológica dominante del *siècle classique* (la de una «harmonie entre la grandeur de l'art et la grandeur du règne» postulada hoy en día por la colección más influyente de libros de texto, el famoso Lagarde/Michard), trasformando su materia en «lieu de mémoire». Por otro lado, se puede afirmar que no es posible distinguir, por simplificadora, la función social de lo que se consideraría como su trasfondo real, la labor y reflexión científicas. En realidad, la evolución de la crítica siempre ha reflexionado sobre los efectos sociales de su construcción y se ha orientado en función de su utilidad social. Para tomar un ejemplo del fin de siglo ya mencionado: el erudito François Perrens, gran especialista del siglo XVII, estudiando el pensamiento libertino, comprendió perfectamente que la importancia de esta tendencia filosófica refractaria ponía en peligro la imagen armónica y coherente del siglo que quiere mantener, pese a los resultados concretos de sus estudios. En una reflexión característica para esta ambivalencia explica sus dudas:

> Voulant former les cœurs et les esprits, tâche sacrée, nous enfermons nos enfants dans l'étude des plus beaux modèles que fournissent notre langue et notre littérature, nous ne leur montrons du XVII^e^ siècle que ce qu'il a de pur, de beau, d'admirable, moisson si riche que nous pouvons négliger le reste sans qu'on tienne jamais pour pauvre la matière de nos études. [...] Soit. Restons muets le plus souvent, surtout dans les écoles. Mais souvenons-nous que le plus splendide tableau a ses laideurs (*Les Libertins en France au XVIIe siècle*, 1896).

Este estupendo *sacrificium intellectus* puede considerarse como representativo para la importancia de la construcción común, de su utilidad social y normativa, en el trabajo científico. El orden de los discursos de-



sarrollados por la «operación del clasicismo» no deja de influir profundamente en las orientaciones de la investigación, de prefabricar sus objetos y construir su sentido en función de la visión establecida del siglo.

Por supuesto, no quiero sostener con estas aserciones que la construcción del *siècle classique* pueda reducirse a sus funciones sociales e institucionales. Lo que pongo en tela de juicio, y esto no solamente en el caso francés, es la relación que se establece entre la intensificación y la diversificación de la construcción de una época «clásica» y sus modos de utilización. Se puede argumentar que éstos últimos constituyen, en cierto modo, una limitación para la diferenciación científica de la concepción misma, que los progresos del conocimiento histórico que la investigación haya podido lograr quedan ordenados por las necesidades de su función social. En el caso del *clasicismo*, el denominador común hacia el cual se orientan los discursos científicos, y los valores básicos ya mencionados que deben mantenerse son, en mi opinión, la construcción de la coherencia de un período literario y su constitución en un valor literario supremo, universal como nacional.

En el desarrollo de la investigación se debilitará sin duda tanto el lado nacionalista de la visión del siglo como sus fines moralizadores. En vez de su coherencia exterior, es decir, nacional y política (con la figura sintética del *Roi Soleil* que proviene del modelo antiguo del *siècle de Louis le Grand*), se ha indagado en elementos interiores de su coherencia, en su relación con la antigüedad latina que permitiría valorar aspectos poetológicos o filosóficos supuestamente unificadores de la época. Pero tales modificaciones y diferenciaciones no han afectado la base de la construcción, siempre fundamentada en una idea de coherencia que, así, se encuentra en el centro de la representación de la literatura nacional como edificio armónico. Se insiste más sobre un florecimiento literario, afirmando su valor estético, pero no se deja de concebirlo como unidad de una época. Como no es posible presentar aquí las etapas de esta evolución, me limito a presentar unos ejemplos significativos para ilustrar mi propósito.

Una obra esencial en este contexto y un paso decisivo en la valorización del *clásicismo* francés, lo constituye el libro de René Bray sobre *La formation de la doctrine classique* (primera edición en 1927). Bajo la denominación de *doctrine*, Bray se propone demostrar la unidad que existiría en el florecimiento diversificado de las reflexiones y debates poetológicos de la primera mitad del siglo XVII, relacionándolos con sus precedentes antiguos y atribu-



yéndoles una coherencia doctrinal fundada en esta relación. Esta perspectiva traslada el centro del interés hacia criterios internos de una construcción y valorización de la producción literaria que debe caracterizar el valor supremo de la época, pero permite al mismo tiempo afirmar y mantener su unidad externa. Construyendo así en la primera mitad del siglo con lo que llama *doctrine classique* un fundamento que produciría sus efectos en la producción literaria de la segunda mitad (el centro no discutido de la época «clásica»), Bray logra la afirmación de una coherencia que no deja de ser perfecta:

> Ainsi si l'on cherche à dégager de très haut les caractères distinctifs de la poésie classique, on peut mettre au premier plan l'utilité, la soumission à la règle et le souci de l'universel, chacun des trois exigeant et assurant les deux autres dans une doctrine parfaitement coordonnée et heureuse.

Para Bray, esta «doctrine parfaitement coordonné et heureuse» consistiría mucho más en el gusto literario que en una observación de las reglas («le goût classique [...] complète l'édifice; c'est l'ère de la perfection qui s'ouvre»). Su construcción no deja de ser paradójica en sus presupuestos (el gusto siendo precisamente lo que no puede fijarse en una «doctrina»), pero esta transposición permite mantener la visión de una coherencia del *clasicismo* que estaría al mismo tiempo fundada en un racionalismo (el de la *doctrine*) y en una valorización estética (que se refiere al gusto literario). De esta manera, Bray propone una nueva estrategia para la constitución del siglo XVII en época «clásica» que persiste hasta hoy en día.

Abandonando así una rigidez desmesurada en la definición del *classicisme* (que sería desmentida por la irreducible variedad de la producción literaria coetánea), puede mantenerse el postulado de su coherencia. Referente a esta estructura argumentativa, se puede comparar la perspectiva establecida por Bray con la de otro libro importante y muy influyente en el asunto, el de Henri Peyre (*Qu'est-ce que le classicisme?*, primera versión publicada en 1933, con varias ediciones nuevas, aumentadas y revisadas hacia los años 1960). Frente a la pretendida comprensión inadecuada del *classicisme* sobre todo en el extranjero, Peyre intenta establecer los fundamentos generales de éste por su coherencia filosófica a la vez que nacional. Históricamente, quiere designar con el concepto de *classicisme* a un grupo de autores «écrivant pour un certain public et pour la postérité à la fin du règne de Louis XIII et dans les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV». Como el reinado de Luis XIV comienza en 1643, esta definición no deja de ser muy



imprecisa (de hecho, Peyre quiere, como sus predecesores, centrar la época del *classicisme* en los 25 años que van desde 1660 hasta 1685), pero de todas maneras, no intenta constituir la unidad de la época en función de consideraciones políticas o históricas. Al contrario, esta unidad se encuentra, en opinión de Peyre, en señalados criterios internos de las obras («on ne retrouve ni en d'autres littératures ni à d'autres époques de notre littérature le même faisceau de qualités»), y sobre todo en sus intenciones filosóficas, en «le goût de l'analyse et de la compréhension lucide de soi».

Así, la característica esencial del *classicisme* sería que éste constituye «le moment où la France est allée le plus loin en cet approfondissement de l'homme intérieur qui est le but central de la littérature». Dejando de lado casi todos los rasgos exteriores, históricos, en la definición de la época, Peyre no abandona sus pretensiones nacionalistas (utilizando el sujeto colectivo desconcertante *la France*) ni la valorización superlativa de sus particularidades. Lo que habría realizado el *classicisme* sería la trascendencia filosófica y antropológica de la investigación sobre *l'homme intérieur*. Estos rasgos fundamentales aparecen tanto universales como nacionales. Con tales definiciones nuevas se moderniza el postulado de una unidad de una época «clásica» que sería tanto histórica como universal.

En mi opinión, este postulado continúa siendo el fundamento de los discursos críticos franceses sobre todo frente al gran peligro constituido, frente a la visión unificadora de la época como *classicisme*, por la concepción del *barroco* que aparece después de los años 1930. No puedo analizar de manera detallada los problemas planteados por la aparición de un concepto antagonista que pretendía fragmentar las manifestaciones literarias del siglo XVII en una diversidad de corrientes o de estrategias de escritura. Ya en sus criterios fundamentales como *instabilité*, *mobilité*, o *métamorphose*, etc., el estudio pionero de Jean Rousset (*La littérature de l'âge baroque en France*, 1954) se oponía directamente a presupuestos esenciales de la concepción establecida del *classicisme*, a sus postulados de claridad, de transparencia y de coherencia. En la perspectiva de Rousset, *clasicismo* y *barroco* no son concebidos como dos tendencias opuestas, antitéticas, ni mucho menos como épocas que se excluirían mutuamente, sino como posibilidades de la escritura que se mezclan y se difunden (véase su fórmula persuasiva «le Baroque et le Classique se regardent en ennemis, mais comme on le fait dans une famille: ils s'opposent avec un air fraternel»).



El propósito de Rousset ofrecería la posibilidad de salir del círculo vicioso de las generalizaciones improcedentes, indispensables para el tipo de construcciones de la época «clásica» francesa que he tratado. Pero necesitaría también el abandono del postulado de coherencia analizado antes. Por eso, no hay que extrañarse del hecho de que las implicaciones de tal innovación hayan sido criticadas de manera a veces muy agresiva en la investigación francesa. Un ejemplo característico se encuentra en la obra de Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme* (1980). En el prólogo a la nueva edición de este libro, Marc Fumaroli previene sin matizaciones contra «l'extension si néfaste» y «l'âpreté idéologique» del concepto de *barrocco* que sería «importé d'Europe centrale tout gonflé de ressentiments nationalistes» (es decir que sería una trampa alemana peligrosa para la claridad y racionalidad del espíritu francés).

Menos parcial en su análisis, Tapié intenta sobre todo justificar una posición, según la cual la influencia de tendencias que puedan llamarse *barrocas* habría sido poco importante en el siglo XVII francés. Sobre todo no habrían tenido trascendencia alguna en el *classicisme* que Tapié continua considerando como tendencia coherente propia al desarrollo cultural francés:

> La France, dans ce dernier tiers du siècle, alors qu'elle gardait à sa portée, dans ses traditions variées, une ressource infinie de modèles, optait officiellement [!] pour une doctrine à la fois attrayante et sérieuse, qui présentait le double mérite d'élever vers l'idéal et de détourner de la facilité, mais le danger aussi de réprimer tous les élans possibles et d'interdire l'audace des renouvellements.

No deja de extrañar que en esta argumentación reaparezca un sujeto colectivo nacional que sería responsable de la coherencia del desarrollo literario y cultural. Reaparece también la *doctrine* construida por Bray como base del *classicisme*, aunque en una perspectiva parcialmente crítica (porque implica también peligros para «l'audace des renouvellements»). A pesar de estas gradaciones en la rigidez de la definición, Tapié intenta mantener también una idea coherente del *classicisme*, una idea que, al parecer, continua formando el centro de la representación dominante de la tradición literaria y cultural de Francia.

Por supuesto mi propia argumentación no ha podido evitar generalizaciones problemáticas en el examen de estos pocos ejemplos. He intentado solamente considerar unos rasgos fundamentales de la problemática del *classicisme* francés. Ante la imposibilidad de presentar las posiciones de unas publicaciones recientes como las de Rohou, Dandrey o Bury (que no aporta-



rían aspectos, fundamentalmente diferentes a los que he presentado) quisiera plantear, en lo que sigue, aspectos permitiéndome una comparación más global de los problemas suscitados por la construcción de épocas «clásicas» en las literaturas nacionales. Para profundizar en esta perspectiva comparativa, pasaré ahora revista a unos aspectos del desarrollo correspondiente en Alemania.

3. La *Klassik* alemana: en busca de una legitimación imaginaria de la unidad nacional

El término *Klassik* como denominación de una época literaria es tanto de invención reciente como los apellidos correspondientes en Francia. Su uso es muy raro en el siglo XIX y casi siempre designa no la época hoy comúnmente llamada *Klassik* (de extensión muy exigua, refiriéndose sobre todo al decenio que va de 1795 a 1805, más raramente a las dos o tres décadas entre el fin del siglo XVIII y el comienzo del XIX), sino una idea de progreso y de perfección literaria. Como en la Francia del siglo XVIII, el término se refiere en su nacimiento a una visión «ilustrada» del desarrollo y progreso de la literatura nacional en vez de fijar su cumbre en un pasado idealizado. Así, en su *Geschichte der deutschen Literatur* (1839) por ejemplo, Heinrich Laube designa como *Klassik* el desarrollo literario después de la mitad del siglo XVIII (y sobre todo después de Lessing, hoy excluido de la *Klassik*), una evolución que Laube no considera como terminada y que no separa de ninguna manera del Romanticismo de finales del siglo XVIII (hoy también excluido de la *Klassik*). Empieza así a llamarse *Klassik* todo el progreso reciente de la literatura alemana hacia una perfección que queda por alcanzar (y que no se logrará, según muchos críticos coetáneos, antes de la conquista de la unidad nacional). Hellmuth Winter, otro crítico de la primera mitad del siglo XIX, no deja de criticar incluso tal concepción progresista de la *Klassik*, rechazando decididamente la designación «lengua y literatura clásica» para «toda lengua viva y toda nación que sigue realizando progresos en su literatura» (*Literärgeschichte der deutschen Sprach-, Dicht- und Redekunst*, 1829).[1] Generalmente, se construye en la crítica de este tiempo la visión de un progreso de la literatura alemana, ini-

1 La traducción española de todas las citas alemanas es mía.



ciado en su renacimiento después del inicio del siglo precedente y que queda por acabar en la unidad nacional anhelada.

Para que se imponga en los comienzos del siglo XX la construcción de una época llamada *Klassik*, eran precisos los estímulos contradictorios que provenían del proceso de una unificación nacional decepcionando las ilusiones democráticas. Éstas fomentaron, después de la guerra de liberación contra Napoléon, concepciones sobre la importancia y el valor específico de la literatura nacional para la unificación anhelada. Se valoraba el progreso literario principalmente como indicio y prefiguración de su equivalente político que tardó en realizarse. En este contexto empezó la idealización de los dos genios, Goethe y Schiller, que más tarde permitirá concebir el fin del siglo XVIII como el apogeo de la literatura alemana. Para iniciar esta construcción, primero había que rehabilitar a Schiller, bastante olvidado en los decenios después de su muerte. En los conflictos y decepciones políticas de los años 1830 y 1840, se forma la visión sublimada de «los dos apóstoles permitiendo al pueblo alemán encontrar de nuevo ánimo y esperanza» (Karl Immermann, *Memorabilien*, 1840). Considerados como «la revelación completa del valor alemán», la unión de los dos genios de Weimar demostraría «lo mejor y lo más sublime por lo que Alemania pueda vanagloriarse» (Heinrich Laube, *Schiller und Goethe nebeneinander*, 1844), o bien permitiría «la comprensión satisfecha de nuestro lugar privilegiado entre las naciones del mundo» (A. C. F. Vilmar, *Vorgeschichte der deutschen Nationalliteratur*, 1845).

Esta última cita proviene de un libro que, después de 1850 y bajo el nuevo título *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, se imponía, con 27 reimpresiones, como obra de referencia para la historia de la literatura alemana que empezaba a establecerse. El cambio del título (de la «prehistoria» a la «historia») indica de manera significativa como, en la segunda mitad del siglo, una comprensión progresista del desarrollo histórico empezó a cambiar. En este período, el estatuto de la literatura se definirá más y más, no como lugar textual de la preparación de un futuro, sino como tradición y valor legados por el pasado. En 1860, en su *Geschichte der deutschen Literatur der Gegenwart* el crítico liberal Robert Prutz adopta un punto de vista ya pasado de moda cuando postula que «lo que ellos [los poetas clásicos] han logrado en el territorio de la estética, la nación debe realizarlo en el de la historia y de la acción política». Después del fracaso de los movimientos políticos liberales, anticipando la unificación



prusiana de la nación, se construye progresivamente una evolución de la literatura nacional en la cual la época culminante pertenece al pasado y legitima una actualidad política muy poco ideal.

Esta época, como ya he dicho, no se llama comúnmente *Klassik* en la segunda mitad del siglo, no obstante el hecho que el atributo *clásico*, referido a la literatura de finales del siglo XVIII, es un uso frecuente en la crítica. Pero en la segunda mitad del siglo XIX, la construcción del apogeo de la literatura alemana se orientaba hacia presupuestos políticos, influidos sobre todo por el modelo tradicional francés, el *siècle de Louis XIV* (que tenía también su influencia en las primeras construcciones del *Siglo de Oro*). Se encuentran tentativas de relacionar este apogeo (no obstante la desviación histórica) con el gobierno del rey prusiano Federico II (1712-1786, conocido por su relación conflictiva con Voltaire o con Lessing, llamado, él también, el *Magno*) y de concebir la victoria prusiana en la guerra llamada de «Siete Años» (1756-1763) como punto de partida del florecimiento literario y cultural. Uno de los primeros maestros de la crítica universitaria, Wilhelm Scherer (formando con su colega Erich Schmidt una pareja conflictiva, lo mismo que los franceses Lanson y Brunetière), en su *Geschichte der deutschen Literatur* (1883, con una veintena de reediciones hasta el siglo XX) intitula los capítulos centrales tratando de la segunda mitad y del fin del siglo XVIII sucesivamente «El siglo de Federico Magno» y «Weimar». Estos dos capítulos, en que no se encuentra la denominación *Klassik* para el período tratado, a pesar de que el atributo *clásico* se emplea frecuentemente, conciben el florecimiento literario como obra de dos príncipes. Así, el duque Karl August de Weimar proseguiría la misión iniciada por el rey prusiano. De hecho, hay aspectos en que Scherer muestra su escepticismo en los efectos de tal mecenazgo, desarrollando sobre todo la ya conocida visión cíclica en que la magnificencia de la literatura es seguida por su decadencia que acuña su situación presente:

> El florecimiento poético inspirado por los hechos de Federico Magno contenía la profecía de nuevos hechos memorables. La excelencia de la poesía proporcionaba al pueblo la única propiedad permitiéndole un sentimiento de gloria y de poder. El sentimiento nacional aumentó y lo que no fue sino un anhelo se cambió en realidad dichosa. De la misma manera que en el siglo XIII, en el siglo XIX también el prestigio literario precedió un período de expansión nacional. Y como entonces, hoy también la literatura entra en decadencia.



De manera ambigua, inspirándose del ejemplo del florecimiento y decadencia de la literatura medieval bajo el reino de los Staufer, Scherer relaciona así la prosperidad política y económica del imperio prusiano con una idea de deterioro cultural, causada por el materialismo dominante del fin del siglo XIX. El crítico parece indeciso entre el patetismo «clasicista» y el del imperio, entre la idealización del pasado literario y la del presente político, la unificación nacional que se ha hecho «desde arriba», pero que es por fin lograda.

A causa de estas condiciones político-imperiales de su nacimiento, la construcción de un apogeo de la literatura alemana tardará mucho más que su precedente francés en universalizarse con la denominación de *Klassik*. Para la imposición de este término, para el cambio de una construcción rotundamente nacionalista en afirmación del valor estético se necesitaba tanto el cambio de la función de la literatura iniciada por la crisis de fin de siglo como la derrota del imperio en 1918. En este desarrollo se impone lentamente el uso de escindir la expansión literaria del fin del siglo XVIII en el Romanticismo y la dominación de la *Klassik* como el de denominar la época así construida de manera separada. En 1906, el crítico Otto von Harnack (*Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes*) propone por primera vez la separación terminológica entre *Klassizismus* (para denominar la influencia de la Antigüedad en el sentido descriptivo ya mencionado) y *Klassik* (para designar un cierto momento culminante de la literatura alemana). Pero habrá que aguardar a la edición de la gran enciclopedia de Brockhaus de 1931 para encontrar un artículo *Klassik* que se definiera como época literaria, y finalmente en 1941 un diccionario prestigioso pudo vanagloriarse de que el término *Klassik* se había substituido por «neologismos artificiosos que provienen del francés», es decir, los que provienen de la imitación del francés *classicisme* y que constituyen en alemán el campo semántico de *Klassizismus* (*Trübners Deutsches Wörterbuch*, t. 4).

Estos datos terminológicos señalan una transformación de los contenidos empleados en la construcción de una época «clásica» que no deja de ofrecer rasgos comunes con su homólogo francés en la evolución de los rasgos característicos que se le atribuyen. Se pasa también, en los cambios de su valorización, de criterios externos, políticos y explícitamente nacionalistas, a criterios estéticos y filosóficos. Este cambio se explica tanto por la necesidad de establecer un criterio de diferenciación practicable entre tendencias «clásicas» y románticas, mezcladas de manera casi indisoluble

en las tendencias literarias de los decenios de fin del siglo XVIII, como por las tentativas de asentar la superioridad de la *Klassik* sobre el *classicisme* francés (una superioridad que, por supuesto, no se podía justificar en el terreno histórico o político, sobre todo después de 1918). Se precisaba, pues, la afirmación de la excelencia del espíritu alemán por su orden estético, legitimado por el prestigio de la antigüedad griega (en vez de la tradición romana que contribuiría al carácter artificioso atribuido al *classicisme* francés), excluyendo también los sospechosos disturbios atribuidos al Romanticismo y fundando con tales suposiciones la supremacía de la *Klassik* en su profundidad filosófica, moral y estética.

Una de las obras más trascendentes para esta evolución es *Der Geist der Goethezeit* de Hans Korff (4 tomos después de 1914). Su título indica que ya no quiere esbozar ni una perspectiva política sobre la época (designada por el nombre de su máximo representante literario y centrada en el movimiento espiritual) ni una concepción exclusiva y reduccionista de sus rasgos esenciales (porque incluye el Romanticismo en la evolución literaria global que describe). No obstante, Korff emplea la designación «período clásico» para caracterizar un tiempo «en el cual el espíritu del pueblo ha encontrado la elevación que le es propia, creando lo mejor de lo cual es capaz». En el terreno espiritual y cultural, no deja de intentar una comparación que engrandece el apogeo literario y cultural alemán frente a su rival francés, equiparando «el arte del clasicismo francés que, por causa de sus orígenes cortesanos, tenía un carácter decorativo» con «los tiempos de Goethe» en que «el arte fue una necesidad interior» aspirando a «reconciliar el hombre con la realidad». Así, parece significativo que ni siquiera este científico liberal pudo evitar, en la construcción comparativa de rasgos propios de estas épocas clásicas, la tentación ejercida por el engrandecimiento al menos espiritual de su nación frente al extranjero. En otra obra Korff no vacila en declarar terminantemente que «la empresa Racine et Cie.» habría sido «dejada atrás y valorada como inferior por los clásicos alemanes» (*Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts*, 1918).

Con antecedentes imposibles de analizar en este contexto, la diferenciación entre el Romanticismo y una época concebida como totalmente diferente y coherente en sí misma, designada sin hesitaciones como *Klassik* aparece en la obra influyente de Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, publicada en 1922. Frente a



la búsqueda filosófica y estética del infinito que atribuye al Romanticismo y que considera como irrealizable, Strich deslinda la *Klassik* como un «idealismo realista, cambiando en armonía las contradicciones del tiempo y del espacio». En la primera reedición de su libro en 1949, después del fin de la segunda guerra mundial, Strich intensifica esta oposición, viendo en el Romanticismo «uno de los grandes peligros que han causado la desventura que ha conocido el mundo» y presentando en conjunto la *Klassik* como valor racional y moral sobresaliente realzada y justificada por la experiencia del fascismo que le sería contraria y que sería ligada al desorden espiritual iniciado por el Romanticismo. Esta concepción de una función social y espiritual saludable de la *Klassik* se encuentra también en otra síntesis de las características de la época que fue de gran influencia, la de Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935 y numerosas reediciones después de la guerra). Para Schultz, lo que hace el valor de la *Klassik* es su capacidad moral, la de ofrecer «ejemplos, orientación, fuentes de recreación y de elevación, repertorios de valor educativo y cimiento para la comunidad del espíritu». Esta importancia social al mismo tiempo que espiritual permite también al autor caracterizar la superioridad de la época que constituiría «el punto culminante de la conciencia de la nación».

Estos pocos ejemplos ilustran el proceso de una valorización de la época que ha sobrevivido íntegra a la segunda guerra mundial, pese al descrédito de los discursos científicos que la han producido, los de una crítica universitaria que se ha aliado sin dificultades al fascismo. A pesar del nacionalismo reducido, pero persistente que fundamenta su construcción, ha podido mantenerse como apogeo de la literatura nacional gracias a su importancia cultural y moral. Sobre todo, la *Klassik* ha sido uno de los pocos valores comunes a las dos Alemanias de la posguerra, a pesar de que la imagen de la época que se ha construido en la RDA se presenta más politizada, porque comprendió la *Klassik* como preparación espiritual de los movimientos revolucionarios de los siglos XIX y XX. Ya en 1949, el Ministro de Instrucción Pública de la RDA, Johannes R. Becher, poeta vanguardista recién convertido al espíritu «clásico», declaró:

> La gran obra humanista de nuestra *Klassik* permanece inacabada y no ha podido cumplir su misión de una educación del pueblo. El fracaso de la burguesía fue en mismo tiempo una negación de la herencia clásica que queda por realizar.



Así, la RDA ha podido presentarse como heredera y continuadora del apogeo cultural de la *Klassik*, dejando intacta una construcción de la época que mantiene su unidad, su valor filosófico y moral como su función educativa. Esta recuperación «desde la izquierda» subraya la fuerza de atracción como de persuasión que puede ejercer la idealización del supuesto apogeo cultural que se concibe como *Klassik*.

Esta fuerza sugestiva permanece más o menos intacta hasta hoy en día. En tanto que «lieu de mémoire» de la cultura, la *Klassik* se presenta, a pesar de las dudas suscitadas por los desvíos de la historia alemana (se piensa en la proximidad emblemática de Weimar y de Buchenwald), como parte esencial en la consciencia de una identidad nacional, no por último por causa de su presencia en las instituciones de la enseñanza (este aspecto, aunque no he podido tratarlo en el caso alemán tiene por supuesto la misma importancia que en el caso francés). No se puede negar que la investigación ha manifestado dudas crecientes del valor descriptivo y analítico de la construcción de esta época —mucho más que en el caso francés—. Es de notar sobre todo que la investigación extranjera casi no utiliza el concepto de *Klassik*, un término para quien no no se ha forjado ningún equivalente lingüístico en otras lenguas europeas. La extensión de este término hacia otros terrenos queda restringida también a un uso puramente alemán: así se habla en Alemania por ejemplo en la historia de la música de la *Klassik* de Viena o también de la *Klassik* francesa, lo que constituye una traducción más que dudosa del término francés *classicisme*. Como en contradicción con esta particularidad se encuentra en la investigación alemana en los últimos decenios una estrategia de globalización del término *Klassik*, una estrategia que quiere agrupar, bajo la denominación de *Klassik* y en una equiparación comparatista, todos los apogeos o períodos de excelencia literaria que se han construido en las diferentes literaturas europeas (véase los libros editados por H. J. Sinn y W. Voßkamp).

A mi entender, esta última evolución contiene dos advertencias. De un lado muestra la fuerza generalizadora, o más bien el peligro generalizador que la idea de esta época conlleva (como en principio todas las construcciones de apogeos que siempre necesitan, para establecerse, un ideario de coherencia y un menosprecio de todo detalle que no quepa en los hechos generalizados). Todo lo que no cabe en tales construcciones, lo contradictorio o lo fragmentario, desaparece de los bellos planes generales



a los cuales la diversidad de los objetos debe someterse. Pero por otro lado el hecho de que un término que ha sido concebido para designar la particularidad y la superioridad propias a una literatura nacional específica ha podido aplicarse a las inmensas divergencias entre diferentes literaturas nacionales indica también un proceso propicio hacia la banalización que conoce la «operación del clasicismo». La pretensión excesiva propia a la generalización mencionada del término *Klassik*, la de ordenar rígidamente ya no sólo una literatura nacional, sino una multitud de literaturas con una heterogeneidad fundamental de tendencias, podría ser un signo de fracaso de las generalizaciones que se han intentado con la construcción de épocas clásicas. Posiblemente sería saludable, para la crítica, abandonar los anhelos que pretenden la construcción de órdenes extensos cautivando sus objetos. Para esto, sería preciso renunciar a este miedo frente al «grand bourdonnement incessant et désordonné des discours» evocado por Michel Foucault (*L'Ordre du discours*).

HACIA UNA TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA EN EL SIGLO XVIII: COMPETENCIAS DEL HISTORIADOR

Inmaculada Urzainqui (Universidad de Oviedo)

Introducción

El siglo XVIII, que con razón se ha llamado el siglo de la historia, es también el de la historia literaria. Porque, aunque ya se habían hecho diversos recorridos sobre el pasado literario español, nunca hasta entonces se había conocido un esfuerzo tan decidido por reconstruir, ordenar y sistematizar, desde criterios cronológicos y estéticos, el perfil evolutivo de la literatura española. Lo puso de relieve Guillermo Díaz-Plaja al trazar por primera vez el esquema historiográfico de la literatura española (1949), y lo han subrayado, con información mucho más rica y aquilatada, las más recientes monografías de Franz Baasner (1995) y José Cebrián (1996).

Y en verdad, no cabe duda de que ese «género de estudios», como dice el abate Andrés (1997, I: 382),[1] constatando su novedad e importancia, en el que se emplearon con ardor muchas plumas españolas y europeas, se constituyó en una de las disciplinas más originales y características de la cultura ilustrada. Y lógicamente, como cualquier otra forma de conocimiento,

1 Publicada originalmente en italiano (Parma, 1782-1799), la obra fue traducida al español por su hermano Carlos Andrés, y editada en Madrid (Sancha, 1784-1806, 10 tomos). Cito por la edición dirigida por P. Aullón de Haro (1997).



sobre la base de unos determinados soportes conceptuales y metodológicos, pues no es posible encarar y desarrollar ninguna empresa intelectual de este tipo sin disponer de algún utillaje teórico.

Esos presupuestos teóricos, sin embargo, afloran muy pocas veces a las páginas de los textos. Se *hace* mucha historia literaria, pero muy poca teoría historiográfica. Con la excepción de los hermanos Mohedano que se cuidan de exponer con bastante detalle sus convicciones metodológicas en la extensa advertencia que precede al tomo primero de su *Historia literaria de España* (1766-1791), y en su *Apología del tomo* V (1779), y del abate Andrés, que las desgrana en distintos pasajes de la suya, los demás historiadores suelen ser bastante parcos en formular propuestas concretas o en declarar sus ideas. Por eso, y porque tampoco contamos con demasiadas reflexiones contemporáneas —prácticamente, las únicas que hay son las que se hicieron en torno a la cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro— para conocer la teoría historiográfica setecentista hay que empezar por reconstruirla, por recomponer y organizar sus piezas a partir, tanto de esas declaraciones dispersas, como de lo que se puede colegir de sus propios resultados, es decir, tratando de identificar, mediante una lectura intencionada de los textos, las claves epistemológicas en que están sustentados.

Llegados así a ese *corpus* teórico pronto se echa de ver que, más allá de ciertos planteamientos particulares o de las opciones concretas que pueda elegir cada uno a la hora de fijar sus líneas de actuación o sus criterios para resolver determinados problemas metodológicos —como los referidos, por ejemplo, al ámbito de lo *literario* o a la determinación del área objeto de estudio—, hay en él un conjunto de ideas sobre la tarea historiográfica y las competencias del historiador que forman un discurso coherente y preciso del que participan casi todos. Y esas ideas, o ese discurso dominante, son, siquiera en sus aspectos más significativos, las que voy a tratar de exponer (por fuerza, de manera muy esquemática) en las páginas que siguen.

Pero haré antes algunas puntualizaciones sobre la noción misma de *historia literaria* y su incardinación en el sistema de los conocimientos porque es fundamental para entender y calibrar adecuadamente el carácter y alcance de la teoría historiográfica del setecientos.



1. Concepto y lugar de la historia literaria en el sistema de los conocimientos

Conviene recordar en primer lugar que la significación de este sintagma en el siglo XVIII no es la misma que la que tenemos ahora, pues, según tuve oportunidad de señalar hace algún tiempo (Urzainqui, 1987), como por *literatura* se entendía el conjunto de las artes, las ciencias y la erudición, la *historia literaria* venía a significar en términos generales la historia de los conocimientos humanos, y en tanto que éstos se expresan a través de la escritura, la historia de los libros y de los escritores. Ese sentido se evidencia claramente tanto en las obras que, en Francia, en España y en Italia se presentan por primera vez con ese título de *Historia literaria* —la de los benedictinos de Saint Maur (1733-1763), la de los hermanos Mohedano (1766-1791) y la de Girolamo Tiraboschi (1772-1781)—, como en la primera cátedra que se creó con esa denominación en los secularizados Estudios de San Isidro (1785-1802).

Importa también tener en cuenta que lo que hoy entendemos por *historia literaria* no tenía en la época un preciso equivalente conceptual, pues su campo semántico se hallaba repartido en los dos territorios que dentro de ese vasto conjunto de la cultura se ocupaban del arte de la palabra: el de la *poesía* (todos los géneros canónicamente poéticos —las distintas formas de la lírica, la epopeya, la tragedia y la comedia— y a los que poco a poco fue incorporándose también la novela), y el de la *elocuencia*, que era la que cobijaba lo que hoy consideramos prosa literaria. Por eso cada una de esas dos parcelas generó su propia historia: Sarmiento (1745), Velázquez (1754), Montiano (1751, 1753), T. A. Sánchez (1779-1790), Conti (1782-1790), Estala (1793, 1794, 1795-1797) Quintana (1795-1797,1807),[2] Moratín, etc. hicieron historias de la poesía y/o del teatro, y otros, como Capmany (1786-1794), Santibáñez (1787) y Tójar la hicieron de la elocuencia y de la novela.[3] Esas dos historias sólo aparecerán reu-

2 Estala se ocupa del teatro español en los prólogos a sus traducciones del *Edipo* (1793) y el *Pluto* (1794), y de la poesía en los tomos I a XIII, XIX y XX de la *Colección de poetas castellanos* (1786-98). A Quintana se deben las introducciones de los tomos XIV a XVIII de esta misma *Colección,* y la de la suya propia (1807).

3 En puridad, Capmany no *forma* propiamente una historia de la prosa, aunque resulta así en la medida en que la antología sigue el orden cronológico y los textos van



nidas, pero sin mezclarse, cuando ya a finales de siglo pasen a ser consideradas en el marco global de las Bellas Letras o Humanidades (que por entonces van a empezar a recibir la denominación de *literatura*, por oposición a la otra gran parcela del saber, las *ciencias*). Tal como ocurre en el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* del abate Andrés (tomo II) y en las traducciones que de las *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair (1798-1801) y de los *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes* de Batteux (1797-1805) hacen, con añadidos personales sobre la literatura española, José Luis Munárriz y Agustín García de Arrieta respectivamente. Y si antes caminan juntas es, o bien porque forman parte de historias de la cultura (como la de los Mohedano o la apologética del abate Llampillas), o de recorridos históricos de la lengua (como los *Orígenes de la lengua castellana* o la *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* de Mayans, y la *Disertación acerca de la lengua castellana* de Vargas Ponce), o porque, como hace Sarmiento, se cree que para el más cabal conocimiento de la poesía conviene tener en cuenta también, aunque sean de naturaleza muy distinta, los escritos en prosa:

> […] No se extrañe que siendo mi asunto hablar de obras poéticas, mezcle también algunas noticias de diferentes escritos en prosa. Hágalo así siempre que puedo darles alguna nueva luz, o que se puede suplir o enmendar lo que dejó escrito D. Nicolás Antonio, o que son obras en prosa de autor poeta, o que son inéditas, o que son muy raras. Todo esto, con especialidad, hablando de los siglos anteriores al décimo sexto. De este modo van enlazadas las Memorias que pueden servir para la Historia Literaria de España, así de su poesía como de su lengua, o de los más famosos libros que por sucesión cronológica podrán servir a los que se divierten con estas antigüedades. (1775: 330)

Supuesto, pues, que no existía una voz o un sintagma que englobara el concepto moderno de historia literaria, porque no existía como noción unitaria, para categorizar su significado en el siglo XVIII es preciso sumar los dos campos semánticos respectivos de la historia de la poesía y de la elocuencia

---

acompañados de consideraciones crítico-históricas sobre los autores y obras antologizados. Lo mismo ocurre en la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de T. A. Sánchez, la *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano* de Conti o en la edición bilingüe de poesías del XVI de Masdeu (1786). Sobre las historias de la novela de Santibáñez y Tójar, que van al frente de sus traducciones de *La mala madre*, la primera, y *La filósofa por amor*, la segunda, *vid*. Álvarez Barrientos (1987-8).



que son los que a la postre van a conformar el concepto moderno de *literatura*: el que aparece ya claramente perfilado en la *Historia de la literatura española* de Bouterwek (1804), que saldrá publicada en español en 1829.[4]

En otro orden de cosas hay que señalar igualmente que la propia noción de *historia literaria*, aun entendida en su sentido primario más general de historia de la cultura, no se agotaba entonces con el modelo del relato histórico, pues era idea generalizada que a ella pertenecían también todas las obras que de un modo u otro contribuían a dar a conocer las producciones escritas y a sus autores, tales como repertorios bio-bibliográficos, catálogos, vidas, colecciones o ediciones comentadas de textos, es decir, una gran parte de lo que hoy entendemos por estudios literarios aun cuando no estén recorridos por una precisa voluntad de construcción histórica.[5] Por eso Mayans, que jamás escribió una verdadera historia literaria, se consideró su introductor en España por haber publicado, con el mayor entusiasmo de su adolescencia, dice, «algunas vidas de hombres doctos, como de D. Nicolás Antonio y de D. Antonio de Solís y unos apuntamientos para formar unos comentarios sobre la *República literaria* de Saavedra Fajardo» (1773, I, 49-50).[6] No sorprende así que Trigueros, encargado de enseñar la Historia Literaria en los Reales Estudios, reflexionando sobre las dificultades metodológicas de la materia, anotara desazonado ante tal cúmulo de modalidades histórico-literarias:

4 En ella la *literatura* comprende la poesía, el teatro, la novela, la elocuencia, la crítica y la historia. Sobre el proceso de restricción semántica que sufre la noción de *literatura* desde finales del siglo XVIII, *vid*. I. Urzainqui (1987).

5 Da muestra de ello Sempere y Guarinos cuando en una nota a su traducción de las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori enuncia las más notables contribuciones: «Nuestra historia literaria ha recibido mucha luz en este siglo. Apenas ha habido algún sabio español de mérito que no haya empleado parte de su aplicación en este estudio. Se han señalado, entre otros, en el actual reinado, además de los expresados [P. Mohedano] el autor del *Parnaso español*, el de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, el de la *Biblioteca de traductores españoles*, últimamente D. José Rodríguez de Castro con su *Biblioteca española*, que se ha empezado a traducir a expensas de S. M. En Italia se han hecho muy famosos los señores Abates Serrano, Lampillas y Andrés por sus Apologías de la Literatura española contra las invectivas de los italianos» (1782, I: 121). Respecto de los repertorios bibliográficos, lo expresa taxativamente el padre Andrés: «Las bibliotecas o catálogos de los escritores forman una parte principal de la Historia literaria» (1997, I: 121).

6 Lo dice en la Carta-Dedicatoria a José Patiño (1734) después de atribuir al desinterés por la *historia literaria* la causa por la que en España se cuida tan poco de la perfección de la historia. Pero, como puntualizarán los Rodríguez Mohedano, Mayans hizo más un «ensayo» que una verdadera ejecución de historia literaria.



> ¡Qué de varios nombres!, ¡qué de varios aspectos!, ¡qué de varios métodos! Historias, Bibliotecas, Índices, Relaciones, Críticas, Ediciones, Diarios, Vidas, Compendios, Diccionarios, mil nombres han ido haciendo cada vez más inagotable este inagotable ramo del saber. (1790: 272).

Y en efecto, eso es la historia literaria en el siglo XVIII, un «ramo del saber» vastísimo y multiforme porque, teniendo como horizonte registrar todas las manifestaciones del espíritu humano a lo largo del tiempo, a la hora de sustanciar esa investigación lo hace mediante moldes expositivos muy diversos.

Sea como fuere, en ese ámbito de conocimientos es en el que justamente aparece encuadrada lo que hoy llamamos *historia literaria*, pues toda vez que la actividad literaria es percibida como una parte más de la producción intelectual del ser humano, a efectos epistemológicos su historia no puede ser sino una parte más —todo lo valiosa e importante que se quiera, pero parte al fin y al cabo— de la historia de la cultura o, como entonces se dice, de la *historia literaria,* la moderna disciplina que, propuesta por Bacon en su *Novum organum* (1605) como base indispensable para el desarrollo cultural, se lanza en todas partes, también en España, a la reconstrucción de las diversas formas que las artes y las ciencias han ido teniendo a lo largo del tiempo.

Ello está perfectamente claro desde los primeros historiadores de la literatura. Luis J. Velázquez lo expresa elocuentemente en el «Plan de una nueva Historia General de España» que acompaña a su *Noticia del viaje de España* (1765) cuando, tratando de la importancia de la historia literaria y de sus dos clases o modalidades, la general y la particular, dice de esta última que «todo lo que pertenece al artículo de la Poesía se publicó ya en los *Orígenes de la poesía castellana*, en Málaga (1754). Esta obra comprende las memorias históricas *de esta parte de la literatura* española hasta el tiempo presente» (1765: 95. Cursiva mía).

Una de las razones, justamente, por las que se desarrolla tanto la historia de la literatura en este siglo hay que buscarla en su pertenencia a esta modalidad de historia que acabó por ser una de las predilectas de los ilustrados. Primero, porque al centrarse en las producciones del *entendimiento humano* era la que mejor podía dar la medida exacta del progreso intelectual,[7] y segundo, porque de acuerdo con los planteamientos de Bacon,

---

7 «*Historia literaria* —escribe Trigueros— se llama la narración y examen de la aplicación y de los progresos del entendimiento humano desde el principio hasta nuestros días»



se entiende que sin el conocimiento histórico de las ciencias y de las artes no puede haber verdadera sabiduría, como explica, según la idea común, el catedrático de Historia Literaria de los Reales Estudios Miguel de Manuel, al presentar el primer volumen de las disertaciones leídas en ella:

> El fin de esta enseñanza no es solamente la material demostración de los libros buenos, sino más bien la profunda y fundamental educación en la serie y genealogía de todos los conocimientos humanos, presentados en sus orígenes, en sus edades y en sus diversos estados. Estas noticias, que indispensablemente envuelven en sí la advertencia de todo lo mejor que se ha escrito en cada una de las ciencias y las artes, acostumbran a pensar bien, arrebatan de las manos los libros de error, prevaricación y superficialidad, y al cabo, forman un sabio sobre los ejemplares de lo bueno y de lo útil (¿1790?; en J. Simón Díaz, 1959, II: 131).[8]

Aunque no hable específicamente de la poesía, está claro que también la incluye en este planteamiento. Por eso ya desde la *Poética* de Luzán se tuvo el convencimiento de que el conocimiento histórico de la literatura era el pórtico necesario para un adecuado conocimiento de la poética,[9] como también para promover y extender el buen gusto literario, pues sólo a través de ese conocimiento podía saberse dónde había estado lo bueno que había que admirar e imitar, o lo malo que había que rechazar, la excelencia o la mediocridad. Escriben así los redactores del *Memorial literario* al reseñar los *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Sánchez Barbero, que había incluido un capítulo de historia literaria:

> [...] Éste es el método verdadero de enseñar las artes, porque a la verdad, ¿cómo se podría hacer con gusto el análisis de cualquiera de ellas si antes no se sabe su historia y no se toma una tintura de lo que se ha de estudiar en lo sucesivo? (1805: 118).

Esta consideración de la historia de la literatura como parte de la historia de la cultura, general en todo el siglo, es de suma importancia para el

---

(1790: 271). Sobre el interés de los «filósofos» por el conocimiento de todos los aspectos que forman el progreso del espíritu humano, *vid.* M. Garrido Palazón (1992).

8 En el mismo sentido, afirman los redactores del *Memorial literario*: «La historia de las preciosas tareas literarias que forma una pintura de los adelantamientos del espíritu es consiguientemente muchas veces el fermento que toman en una nación las ciencias y las artes» (1785: 152). Algo muy parecido había dicho también Antonio Pellicer y Saforcada en su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles,* Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

9 «Antes de pasar adelante a lo más esencial de este tratado me parece que, para cabal inteligencia y para mayor claridad de lo que hemos de decir, será muy del caso ver primero el origen y progresos de la poesía y un bosquejo o perfil de su antigua y moderna planta.» (Luzán, 1974: 69).



tema que nos ocupa porque ella es la que le va a suministrar su andamiaje cognoscitivo y sus planteamientos metodológicos básicos. De manera que los presupuestos teóricos de la historia cultural son los que en términos generales sirven también para los de la historia literaria. O dicho de otro modo, la teoría de la historia literaria del setecientos no es en lo fundamental otra cosa que un trasvase de la teoría de la historia de la cultura. Tal vez por eso no se ve precisada, sino muy someramente, a elaborar una teoría propia.

2. El trabajo historiográfico. Competencias generales del historiador

Visto, pues, lo que la historia literaria representa en el siglo XVIII, pasemos ahora a considerar las ideas que vertebran el trabajo historiográfico, distinguiendo, por una parte, las que conciernen a la historia literaria entendida en su sentido más general de conocimiento de obras y autores —más o menos lo que hoy entendemos por estudios literarios—, y por otra, las específicas del relato histórico propiamente dicho, es decir, de los discursos que de una forma u otra están planteados para exponer la serie y evolución de la literatura.

Las primeras, que lógicamente también conciernen al relato histórico, son básicamente tres: acopio y documentación de los hechos literarios, noticia y caracterización de las obras y de los autores, y juicio crítico de los mismos.

2.1. Acopio y documentación de los hechos literarios

Dado el precario conocimiento que se tenía de la literatura anterior y los imperativos de la concepción historiográfica ilustrada,[10] lo primero que se plantean es reunir los materiales necesarios mediante una esforzada tarea de búsqueda de textos, verificación de datos y compulsa de manuscritos y ediciones. Las declaraciones en este sentido, expresadas en las propias obras o en otras de carácter más personal como cartas a amigos o cola-

10 La bibliografía sobre el tema es abundante. Entre los trabajos más recientes, remito a la excelente visión de conjunto de Jesús Pérez Magallón (2002).



boradores son innumerables. Dice, por ejemplo, el padre Sarmiento (que no duda en confesar el «terror» que le invadió al adquirir conciencia del trabajo que se había echado encima cuando se comprometió a escribir la historia de la poesía española para satisfacer los deseos del cardenal Valenti Gonzaga): «Cualquiera reconocerá lo mucho que es preciso revolver y registrar para hablar con algún fundamento de alguna obra antigua, que sea en prosa que sea en verso» (1775: 342). Por eso sienten la necesidad de conocer directamente los textos y de leerlos, como dice también Sarmiento, «de verbo al verbo» (1775: XXIV); y si ello no es posible, de disponer de extractos fiables que les permitan hablar «con fundamento». Ni se contentan con lo ya sabido, ni admiten lo que no está contrastado por testimonios fidedignos. Por eso exploran bibliotecas y archivos, revisan catálogos, acuden a amigos y conocidos, rastrean indicios, persiguen y cotejan informaciones..., en fin, ponen todos los medios, a veces con gran sacrificio, para documentarse y disponer de materiales objetivos sobre los que montar luego su relato histórico.[11]

Ciertamente, no faltan los que se contentan con repetir lo ya conocido, con resumir y vulgarizar lo que otros (como Sarmiento, Mayans, Velázquez, Montiano, los Mohedano, Tomás Antonio Sánchez, Andrés, Capmany, etc.) han investigado y averiguado. Pero no cabe duda de que, en conjunto, esa tarea erudita de acarreo y documentación, forjada desde los presupuestos de la más exigente crítica, fue una de las lecciones más valiosas y duraderas de la historiografía literaria del setecientos.

2.2. Noticia de obras y autores

Reunidos ya los materiales, el primer compromiso del historiador de la literatura es dar razón fiel y exacta de las obras y de los autores. Porque eso es también lo primero que compete al historiador de las artes y ciencias. Como dicen los Mohedano, «Una historia literaria completa pide no solamente la noticia sino la inteligencia y el examen de los libros. Y no basta hablar de los libros; se deben dar a conocer los autores, los hombres sabios y, en una palabra, todo lo que pueda tener concernencia con las letras» (Rodríguez Mohedano, 1766, I: LXVIII).

---

11 Para el caso de Velázquez, *vid.* Deacon (1978). Comento también este aspecto en mi trabajo de 1994 (Urzainqui, 1994).



Pero, ¿en qué se ha de sustanciar esa noticia?, ¿cuáles son las informaciones que se consideran más pertinentes? A tenor de las formulaciones teóricas, como las de Mayans, los Mohedano o Andrés, y de lo que vemos realizado (aunque no siempre) en la práctica, se infiere que esa tarea supone básicamente dar cuenta de la personalidad y circunstancias históricas de los autores, indicar los manuscritos e impresiones de sus obras, explicar su carácter, contenido y estilo, y, con frecuencia también, particularmente cuando se trata de obras importantes, señalar sus rasgos más singulares. Parcialmente lo hallamos expresado por Luzán cuando, al final del capítulo que añade en la segunda edición de la *Poética* sobre «La poesía dramática española, sus principios, progresos y estado actual», se disculpa por no haberse detenido «a caracterizar más individualmente los autores y las obras, porque —dice— para mi *Poética* basta lo dicho; y lo demás es asunto propio de algún literato que se empeñe en tratar de propósito, a fondo y con buen juicio, la historia de nuestra poesía, especialmente la dramática» (1974: 304).

A ese planteamiento informativo básico acompañará también en no pocos casos la noticia del eco que las obras han podido tener dentro o fuera de la nación, los juicios y valoraciones que se han hecho de ellas y, dado el caso de que no fueran acertados, su defensa o apología. En tal sentido, los Mohedano no sólo se comprometen a dar «una noticia exacta de la vida de los sabios y escritores que han ilustrado la nación» y una información «del mérito y contenido de sus obras con extractos y compendios», sino también «juicios y apologías de los principales». Y como ellos, son muchos también los que hacen patente su afán por defender o reivindicar los valores de determinadas obras, o de la propia literatura española, ante estimaciones injustas o equivocadas.

A ello contribuyen decisivamente, como es bien sabido, las incriminaciones hechas desde fuera de España sobre el mérito y la calidad de nuestra cultura y literatura (Du Perron, Quadrio, Bettinelli, Tiraboschi, etc.), que van a provocar toda una riada de escritos vindicativos a los que acude la historia literaria, en cualquiera de sus formas (relato histórico, edición de textos, antologías, vidas, etc.), como la mejor arma para recusar y enmendar esos errores poniendo en evidencia los valores patrios. Aunque los más relevantes en ese sentido sean los trabajos de Nasarre, Montiano y Luyando, Cerdá y Rico, Lampillas, Andrés, Capmany o Mas-



deu, este propósito vindicativo está presente en la mayoría de los escritos histórico-literarios del setecientos, incluidos los periódicos culturales, considerados entonces como «la historia literaria del día». Indicio representativo de esto último es la sección de *Memorias de historia literaria* que en 1785 abre el *Memorial literario* para dar noticia de aquellas obras «que están sepultadas en el olvido o que han sido apreciadas de los extranjeros, o traducidas en sus lenguas, o si menos instruidos éstos han hecho un siniestro juicio de nuestros escritores» (1785: 152). Este expresivo texto evidencia que, como ocurre otras muchas veces, sea esta vía vindicativa la que propicie que se preste atención hacia los aspectos referidos a lo que hoy conocemos como la *recepción* literaria. Particular importancia en este sentido tiene el padre Llampillas que, como ha subrayado Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 187) hace de su *Ensayo* una auténtica historia de la recepción de la literatura española en Europa.

2.3. Crítica

A estas noticias debe acompañar siempre la crítica —entendida habitualmente como la formulación de juicios de valor dirigidos a calibrar el mérito intrínseco de cada obra—, pues, como dice Mayans tratando de la historiografía literaria en su «Censura» a los *Escritores del reino de Valencia* de Ximeno, eso es ante todo «lo que importa saber» a los lectores, si lo que se escribió está «bien o mal» (1773, II: 557),[12] si hay o no calidad en las obras reseñadas. En este punto el sentir es generalizado. Y si alguno, como García de Villanueva no lo hace, no es, como él mismo confiesa, porque no se deba, sino al contrario, porque no se ve competente para ello (1802: 1).

En el terreno propiamente literario lo explicita claramente Juan Andrés, subrayando su propio esfuerzo en este sentido, cuando al prologar el tomo que dedica a las Bellas Letras afirma que para hablar con fundamento de cada uno de los géneros literarios «es preciso una exacta y justa crítica de los escritores y de las obras que han tenido en ella alguna parte»: razón por la cual ha querido, dice, «leerlas más de una vez y formar por mí mismo el juicio sin sujetarme al de otros, como se hace con mucha frecuencia.» (1997, I: 11).

12 Sobre éste y los demás aspectos del pensamiento historiográfico mayansiano, que tanta influencia tuvo en los historiadores posteriores, *vid*. J. Pérez Magallón (1990).



Y, ¿cómo había de graduarse el valor de las obras si no era acudiendo al sistema de principios de la poética? Toda vez que se trata de una materia codificada en sus presupuestos estéticos, a la hora de emitir un juicio sobre las obras consideradas, el andamiaje intelectual, el sistema de referencias, no va ser otro que el de la poética vigente. Por eso, tanto en España como en el resto de Europa la historiografía literaria va a estar impregnada de preceptivismo. Por supuesto, lo están las historias que, como las de Luzán, García de Arrieta, Munárriz o Sánchez Barbero, emergen en tratados de poética, pero también las demás. Y como todos, de un modo o de otro, participan del *corpus* teórico del clasicismo, también las historias literarias están penetradas de esa ideología. De manera que son las «reglas» —los principios retórico-poéticos presuntamente de validez universal— los patrones básicos a los que se somete el examen crítico de los textos. Hay que advertir, no obstante, que como el neoclasicismo no es un *corpus* teórico único y unánimemente entendido por todos, sino que hay en él muchas variantes, los juicios que se emiten pueden concluir en visiones literarias discrepantes. Por eso la historia literaria, como la propia crítica, se convierte en escenario de polémica. Ejemplo representativo de ello son las introducciones históricas de la *Colección de poetas castellanos* (1786-1798), obra de Estala y de Quintana (Checa Beltrán, 2002) y los apéndices sobre la literatura española de Munárriz y García de Arrieta en sus traducciones de Blair y de Batteux. Como sus presupuestos estéticos son distintos también lo es la historia literaria que resulta.

Lógicamente, este aspecto marcará una diferencia esencial entre la historia literaria y las otras modalidades de historia.

3. Propias del relato histórico

3.1. Relato orgánico: narración coordinada y enlazada

Para la narración histórica, sin embargo, no bastan estas operaciones; porque si se pretende hacer eso, *construir* una historia, es menester disponer y coordinar los hechos literarios de manera que formen un relato integrador, o como dicen los Mohedano, «un cuerpo histórico uniforme».



Este convencimiento se deja ver tanto en sus declaraciones como en el empeño que ponen por organizar y sistematizar coherentemente las cosas, aunque no siempre sea con éxito. En tal sentido, es significativo que el padre Sarmiento lamente, no sin razón, la deficiente «coordinación» de sus *Memorias para la historia de la poesía española* (que en verdad son más un cúmulo de monografías sobre cuestiones relativas a la historia de la poesía medieval española que un cabal tratado histórico sobre ella), o que, en sentido contrario, Montiano alabe a Velázquez por haber podido en medio de sus viajes y ocupaciones «unir tantos materiales curiosos y formar con ellos una idea de lo que ha sido y es nuestra poesía desde su cuna» (Velázquez, 1797, Censura, 5).

La gran diferencia que hay entre el método *estático* de las bibliotecas y repertorios, y el *dinámico* de las historias propiamente dichas la subrayan especialmente los hermanos Rodríguez Mohedano, el abate Andrés y los profesores de Historia Literaria de los Reales Estudios, Miguel de Manuel y Cándido María Trigueros. Sin negar el enorme valor que repertorios como los de Nicolás Antonio hayan podido tener, todos coinciden en resaltar la gran distancia que media entre una y otra forma de proceder:

> Una *biblioteca* —escriben aquéllos— no informa del origen, progresos, decadencia, causas, revoluciones y varios estados de las ciencias. La falta de enlace y orden de las noticias les priva de su mayor hermosura y claridad. En una *biblioteca* se hace sólo una narración brevísima de las vidas de los escritores; más bien se enumeran que se califican sus obras. El juicio es accesorio, el examen breve […] En muchos se forma sólo un simple *cathálogo* de sus escritos; no se hacen extractos, compendios ni, de intento, censuras o apologías de su contenido. Una *bibliotheca* no forma por su naturaleza un cuerpo histórico uniforme donde se vean coordinados los sucesos de las Letras, sus adelantamientos y atrasos en diferentes siglos (Rodríguez Mohedano, 1766, I: C-I).[13]

El abate Andrés viene a decir algo muy parecido cuando celebra la fundamental contribución de los franceses en la construcción de la historiografía literaria: «de bibliotecas, vidas y memorias, y de un simple amontonamiento de noticias de libros y de autores ha sido reducida a una verdadera y formal historia». Un mérito que, como se apresura a señalar, corresponde muy especialmente a la obra pionera de los benedictinos de Saint Maur:

13 Para el concepto y finalidad de la *Historia Literaria* de los Mohedano, *vid*. Cebrián (1992).



> La verdadera historia literaria, en que se ven gradualmente por orden de tiempos los progresos, la decadencia y todas las vicisitudes de la literatura, no fue otra que la *Historia Literaria de la Francia.* (1997, III: 303-4)

Y, ¿cómo ha de levantarse ese edificio?, ¿con qué formantes?, ¿cuáles son los ejes con que ha de vertebrarse?

3.2. Delimitación de contenidos

No hacen falta declaraciones explícitas para saber que así como para la historia cultural los libros son los que «proveen —en palabras de los Mohedano— el fondo y materiales necesarios para la fábrica» (Rodríguez Mohedano, 1766, I: LXVIII), también los textos literarios son la materia esencial de la historia literaria.[14]

Desde muy pronto, sin embargo, se hace presente la necesidad de atender también a otros hechos y realidades que, por estar estrechamente relacionados con ellos, merecen integrar el dispositivo discursivo de la historia literaria. El padre. Sarmiento introduce ya la consideración de los «caracteres, escrituras y lenguas vulgares de los españoles» por parecerle una cuestión previa y necesaria para el conocimiento de la poesía vulgar castellana, como también la de la antigüedad y desarrollo de los «versos rimados» y los diferentes metros españoles. Luis José Velásquez, mucho más atento al orden y estructuración de su relato, avanza aún más e integra los cancioneros y colecciones, la bibliografía, las traducciones y los textos de poética. Según declara en la exposición de objetivos de sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), el «asunto» de su obra será, en primer lugar, examinar las «fuentes» de las que procede la literatura castellana (la literatura de los españoles primitivos, la latina, la arábiga, la provenzal, la gallega, la portuguesa y «si acaso puede serlo», la vascuence); después, poner de manifiesto las sucesivas «edades» de la poesía española; en tercer lugar, ver el origen y desarrollo de la rima, los metros y los distintos géneros literarios, y por último, «las demás cosas que pertenecen a la poesía castellana, como son las colecciones que se han hecho de nuestros poetas; los comentos y notas con que se han ilustrado sus obras; las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones; y los autores que en castellano han escrito de poesía» (1797: 7-8), porque, como dirá

14 Dejo para un trabajo de próxima publicación el análisis de lo que en la historiografía del setecientos se consideró *literatura* (en el sentido actual de la palabra).



más tarde, «aunque no son de la naturaleza de nuestra poesía, pertenecen a ella y son parte de su historia» (1797: 114).

Y que como «parte» de la historia, en el caso del teatro, se consideraron también las cuestiones referidas a la representación y al aparato escénico lo prueban sobradamente los trabajos de Montiano, Armona, Jovellanos, García de Villanueva, Casiano Pellicer y Moratín.

En otro orden de cosas, pero que tiene que ver también con el carácter y tratamiento de los contenidos, los Rodríguez Mohedano reclaman para el relato histórico el análisis e interpretación de los hechos referidos frente a los que propugnan un tipo de historia puramente enunciativa. De acuerdo con «los historiadores modernos de mejor gusto», creen que no basta hablar de ellos «desnudamente y sin reflexiones que los califiquen» como pueden hacer los anales, las memorias o las crónicas, sino que es menester también «guiar» al lector con consideraciones oportunas sugeridas por esos mismos hechos. En defensa de este modelo historiográfico, que habrá de tener larga descendencia, apelan a la finalidad didáctica de la historia. Dado que hay muchos lectores que no están capacitados para emitir un juicio por sí mismos o que no pueden valorar adecuadamente las cosas porque no conocen a fondo la materia, necesitan la ayuda competente del historiador para formar su propio criterio. Y aun si no necesitaran esta ayuda, sus consideraciones siempre podrán servirle como «excitativo de su imaginación, socorro y alivio de su pereza» (Rodríguez Mohedano, 1766, I: XC-XCI).

Otra fundamental parcela de los estudios literarios que también reclaman los hermanos Mohedano es la discusión crítica acerca de las cuestiones sujetas a controversia, esto es, la necesidad de que el historiador, yendo más allá de la pura exposición positivista de los hechos conocidos y averiguados, dé cuenta también y se pronuncie sobre los que resultan difíciles y problemáticos. Esta capital propuesta metodológica, que estaba ya implícita en las *Memorias para la historia de la poesía* del padre Sarmiento, como ellos mismos reconocen, la formulan con carácter general en la *Apología del tomo* V, respondiendo a la imputación de haber dedicado demasiado espacio a ese tipo de cuestiones cuando podrían haber prescindido de ellas o haberlas relegado a una acotación marginal. Apoyándose en la autoridad de Bacon, que ya había postulado las «controversias de los sabios» como uno de los asuntos propios de la *historia literaria*, así como en el ejemplo del padre Sarmiento y otros ilustres historiadores, sostienen,



frente a esa alternativa reduccionista, la legitimidad y conveniencia de carear las opiniones discrepantes, formular conjeturas y pronunciarse sobre los puntos oscuros de la historia cultural:

> ¿De dónde infiere que tal relación individual no pertenece a esta clase de obras? No basta que lo diga, teniendo en contra la práctica de cuantos han escrito Memorias, Bibliotecas o Historias literarias. Fuera de los expresados, también lo ejecuta Sarmiento en sus *Memorias de la poesía* y el mismo D. Nicolás Antonio en su *Biblioteca antigua,* que toda está llena de controversias y disputas. Estos sabios no se contentan con citar al margen; en el mismo contexto ponen las diversas opiniones con todos sus fundamentos: eligen, prueban, refutan, responden en los casos que lo piden, como lo ejecutamos nosotros; porque muchas veces es necesario en obras de esta naturaleza [....]. La historia debe referir todos los hechos; las controversias y opiniones son hechos literarios; son como las guerras y revoluciones en la historia civil (Rodríguez Mohedano, 1766: 202-3).

Pero esta cuestión de principio implicaba también una cuestión de método. ¿Cómo integrar ese tipo de disquisiciones? Porque aunque muchas podrían ir enhebrándose al hilo del relato, otras, por su mayor complejidad, requieren un tratamiento más demorado. Ante este dilema, con el que ya se habían enfrentado desde el principio de su obra, queriendo buscar «un justo medio entre los dos extremos de narración sencilla puramente histórica y de continuas averiguaciones» optaron por la sensata solución de separar ambos tipos de informaciones en dos partes distintas, una de narración seguida, «sin interrupción de alteraciones y disputas», y otra con los fundamentos e ilustraciones necesarias de los puntos controvertidos (Rodríguez Mohedano, 1766, I: XCVI-CVII). Lo que no acertaron a comprender, sin embargo, como tantos les reprocharon, era que en la misma obra y con el nivel de exhaustividad que se impusieron en esas consideraciones era prácticamente imposible culminar una empresa como la suya.

La otra opción fue la del abate Andrés y la del común de los historiadores: embeberlas, resumiéndolas con discreción y sobriedad, en el curso del relato (1997, III: 320-22). Y las dos han prosperado. Una, como el modelo habitual de *historia literaria*, y la otra, como dos formas distintas, y a la vez complementarias, de hacerla: narración *y* monografías.

Sobre otra cuestión, que también se consideró de «concernencia con las letras», su relación con el medio, volveré luego.



3.3. Selección

Precisamente porque la historia literaria es algo muy distinto de las bibliotecas o repertorios bibliográficos que están obligados a dar cuenta de todo, para estos pioneros de la historia literaria resulta evidente también que a la hora de formar un relato histórico es preciso proceder con una cierta selección, graduando la atención según el interés e importancia de los textos considerados.

Lo dice ya el padre Sarmiento cuando, después de haber avanzado penosamente por los siglos oscuros de nuestra literatura, se enfrenta con los más de doscientos poetas conocidos del siglo XV. Sabiendo que lo que está haciendo es una historia y no «componer una biblioteca poética», entiende claramente que, como tratar de todos ellos sería «prolijidad enfadosa», es mucho más apropiado «escoger lo más selecto entre lo mucho, y disponerlo según el orden cronológico y según el orden de los más famosos poetas» (1775: 359). Este criterio es el que seguirá también, y con mucho mayor motivo, el abate Andrés: «… pero nosotros, que examinamos los progresos que han hecho las Buenas Letras no debemos atender a los nombres desconocidos y oscuros, mas sí fijar nuestra consideración en los autores clásicos y examinar con verdadera atención el mérito de cada uno de ellos» (1997, II: 15). Autores «clásicos» que son para él, como explica a continuación, los que por haber tenido mayor influjo más deben interesar a los lectores.

Naturalmente, la selección es obligada cuando los textos históricos sirven como soporte introductorio de colecciones antológicas, *v. gr*. la *Colección de poetas castellanos* (1786-1798), el *Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana* de Capmany o la colección de *Poesías selectas castellanas* (1807) de Quintana, que se centran en los textos y autores más representativos y de mayor interés de la literatura española, o cuando prima una precisa voluntad apologética, como sucede con Llampillas, para cuyo propósito le basta hablar sólo de unos cuantos poetas, dramaturgos y novelistas. En los demás casos lo habitual será la selección, salvo cuando se abordan parcelas ignotas de la literatura española que hay que reconstruir pieza a pieza, como sucede con Montiano respecto de la tragedia o con Velázquez y Tomás Antonio Sánchez respecto de la poesía medieval, en que prevalecerá el criterio de exhaustividad.



Este criterio selectivo, que es proyección en la literatura del de la historia cultural, para la cual importan ante todo los hombres que han hecho avanzar el progreso científico,[15] hará que la historia literaria se constituya en el espacio más idóneo para la fijación del sistema canónico.[16]

3.4. Clasificación

Al tratarse de una forma de conocimiento que se centra en una realidad tan plural y compleja como la literatura, saben también que es preciso organizarla, sistematizarla, agrupar las obras y los autores mediante alguna clasificación que permita aquilatar y hacer inteligible esa pluralidad en su curso histórico. ¿Y de qué modo? En este punto todos parecen tenerlo también bastante claro, pues invariablemente acuden a la clasificación que desde antiguo había consagrado la poética para la percepción, encuadramiento y análisis del hecho literario: la de los géneros literarios. Lo formula con claridad el abate Andrés al exponer su forma de proceder en el tomo II de las Bellas Letras:

> Pero no me contentaré con examinar generalmente los progresos de estas clases [poesía, elocuencia, etc.], sino que en todas ellas trataré con distinción de cada una de sus partes; no basta, por ejemplo, dar una noticia general de los progresos de la Poesía, sino que se han de examinar distintamente la épica, la didascálica, la dramática, la lírica, los pequeños poemas y todas las demás composiciones poéticas, sin exceptuar los romances como pertenecientes también a la Poesía; y siguiendo el mismo plan en las otras clases, se forma una perfecta y cabal idea de todos los progresos de las Buenas Letras (1997, I: 11).

Dado que los géneros literarios gozan entonces de una aceptación generalizada y que nadie discute su existencia, nada podía resultar más operativo, puestos a sistematizar un discurso histórico, que servirse de esas categorías, por más que como refleja la propia historia literaria, estuvieran sufriendo por entonces muy notables reajustes. El caso de la novela resulta paradigmático (Álvarez Barrientos, 1987-8; 1991).

---

15 Como dice Luis José Velázquez, en ella se ha de tratar de la vida, hechos y escritos de «los hombres ilustres en la Literatura, a cuyos talentos y trabajos se debe el progreso de los conocimientos humanos» (Velázquez, 1765: 95).

16 Sobre los procesos de fijación del canon en el siglo XVIII, *vid*. Pozuelo Yvancos y Aradra (2000), Baker (2001).



Pero no fue ésta la única forma de clasificación pues, a su lado, y conviviendo con ella, se ensayó también, parcialmente, el método clasificatorio de los *sistemas* y *estilos* para individuar tendencias literarias con fisonomía propia y agrupar a sus componentes. Lo utiliza Luzán para discriminar las dos «clases» o vertientes del teatro español, la «popular» y la «erudita», y en parecida dirección, aunque más ampliamente, Luis José Velásquez para ordenar y caracterizar el decadente panorama literario español del siglo XVII por la introducción de un gusto errado y extravagante. Ese mal gusto dio origen a lo que él llama las tres «sectas» corruptoras de nuestra poesía: la de los dramaturgos irregulares que ignoraron o despreciaron las reglas de los antiguos, la de «los conceptistas», que redujeron todo el primor del estilo a conceptos, hipérboles y agudezas, y la de los «cultos», iniciada por Góngora y caracterizada por el empleo de cultismos y neologismos, la erudición afectada y «la dicción pomposa y llena de estrépito» (Velázquez, 1797: 60-1). Ni uno ni otro, sin embargo, justifican la conveniencia de usar ese tipo de clasificaciones.

Quien sí lo hará es el poeta Manuel María de Arjona al proponer, en su *Plan para una historia filosófica de la poesía española* que presentó en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el 19 de diciembre de 1798 y se publicó en 1806 —primero en el *Correo de Sevilla* y, un mes más tarde, en la *Minerva* madrileña (1806)—[17] la innovadora alternativa de las *escuelas* para encuadrar a los autores de rasgos afines en virtud del magisterio ejercido por otro autor (Garcilaso, Herrera, Fray Luis, los Argensola, etc.). Argumentaba su propuesta, que se basaba en la ya existente clasificación de los pintores, afirmando que frente al relato histórico convencional esta clasificación permitiría una mayor clarificación del panorama literario, una mejor caracterización de los poetas, y a la vez facilitaría a los actuales escritores unas pautas más seguras para elegir a sus modelos:

> Este método tiene desde luego la incomparable ventaja de clasificar el estilo de nuestros poetas, y subdividir después estas clases mayores en otras subalternas, con lo cual se describe exactamente el mérito de cada poeta y su carácter se analiza de una manera que no es tan fácil de ejecutar en una historia seguida como la de Quadrio y Tiraboschi. Desentrañado ya así (usemos de esta expresión) el íntimo artificio de cada escuela, puede después desempeñarse con mucha libertad y desahogo la comparación entre unas y otras, para

17 Para una explicación detallada de las propuestas de Arjona, *vid*. Cebrián (1989).



> deducir (lo que hasta ahora ninguno ha hecho) o cuál sea la mejor, o qué mezcla se puede hacer de las bellezas de todos para que nuestros modernos poetas puedan emular y aun exceder la gloria de los antiguos (Arjona, 1806: 74).

Pese a que, como le hizo notar poco después su amigo Reinoso en el mismo *Correo de Sevilla*, el proyecto era un tanto abstracto y no quedaban bien resueltas las agrupaciones que proponía, no cabe duda de que con él se iniciaba una vía clasificatoria que a la larga se ha demostrado, igual que la de los géneros y estilos, con una gran capacidad de pervivencia. Las tres, desde luego, pueden ser, y de he hecho han sido, discutibles. Pero nadie podrá negar que, apelando a razones sólo y estrictamente literarias, hicieron patentes las posibilidades de la historia literaria para dotarse de una historiología propia e independiente de la historia cultural.

3.5. Ordenamiento cronológico

En tanto que saber histórico, entienden también sin ningún género de dudas que ese «cuerpo uniforme» debe empezar por estar organizado cronológicamente, es decir, por seguir el orden de los tiempos, y, aun para mayor claridad, estar segmentado en fases sucesivas según criterios de periodización histórica (por siglos, épocas o reinados). Hasta el padre Sarmiento, que según confiesa no pretende hacer una historia propiamente dicha, sino reunir algunos materiales que sirvan para formarla, lo anota como objetivo esencial de su trabajo:

> Procuraré, pues, en el modo posible texer una serie cronológica de los Poetas y de sus poesías, con el origen de los metros españoles, fijando para más claridad las épocas que pudiere descubrir. No porque este corto trabajo piense pase por Historia, sino deseando que V.E.ma. se digne admitirle como ensayo de mi obediencia, memoria de que vivo reconocido a lo mucho que V. E. ha querido honrarme, y como memorias o borrones que acaso puedan servir al que quisiere componer una Historia de la Poesía (1775: 5-6).

Y como para él el «tiempo histórico» de la poesía empieza en el siglo XIII, a falta de otra categoría encuadradora, al tiempo «oscuro» que le precede (los dos siglos anteriores y subsiguientes a Carlomagno) lo llama globalmente *siglo XII*, no sin advertir que por él ha de entenderse «no el siglo duodécimo precisamente, sino también todo el tiempo en que supongo haber habido poetas y poesías vulgares castellanas, sin poder fijar ni tiempo, ni autores, ni poesías, a no recurrir a fábulas o a credulidades de escritores que han escrito sin crítica» (1775: 228).



Aunque como solución no parezca del todo convincente, resulta muy representativa de su profunda convicción de que para él, como para los demás historiadores que le sucederán, el itinerario temporal de la literatura ha de ser el principal eje vertebrador de su historia.

3.6. Estudio evolutivo. Captación de los orígenes y vicisitudes de la literatura

Pero la exigencia de presentar la serie y sucesión de hechos literarios, con ser básica, para la mayoría resulta insuficiente. Al tratarse de un saber que se inscribe y forma parte del más general de los conocimientos humanos, es decir, de la *historia literaria*, saben que debe compartir con ella su finalidad originaria, que no es otra que la determinación de su propio proceso evolutivo desde sus orígenes hasta el tiempo presente. Porque si, como expresa Miguel de Manuel, profesor de Historia Literaria en los Reales Estudios de San Isidro, el fin de esta enseñanza «no es solamente la material demostración de los libros buenos, sino más bien la profunda y fundamental educación en la genealogía y serie de todos los conocimientos humanos, presentados en sus orígenes, en sus edades, y en sus diversos estados» (en Simón Díaz, 1959, II: 131), al historiador de la poesía le corresponde también trascender la visión puramente cronológica para captar e interpretar su dinamismo interno, esto es, saber cuáles y cómo han sido sus orígenes, reconocer sus progresos y vicisitudes en el pasado, y aquilatar sus compases más recientes. En ese último sentido, tan historia literaria se consideran las obras de Sarmiento o de Tomás Antonio Sánchez como las *Memorias literarias de París* (1751) de Luzán, la *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (1781) del duque de Almodóvar —destinadas ambas a informar de la cultura francesa contemporánea—, o los periódicos culturales, como se refleja claramente en este texto del *Memorial literario:*

> Un nuevo género de historia literaria se inventó a fines del siglo pasado en los reinos extranjeros que no hemos tenido en España hasta casi la mitad de nuestro siglo, que es el de los Diarios y Efemérides de los progresos de la Literatura, dando razón de los escritos y descubrimientos conforme iban saliendo (1785: 147).

Aunque por la naturaleza de la parcela abordada pueda ocurrir que el trabajo histórico se limite a la exposición en orden cronológico de obras y autores, como sucede con Sarmiento, Montiano y T. A. Sánchez, que se



enfrentan a la recuperación de un pasado prácticamente ignoto, el planteamiento habitual de las construcciones históricas descansará en esta triple aspiración que tan expresivamente refleja la magna obra del padre Andrés: dar cuenta del «origen, progresos y estado actual» de la literatura en general, o de alguno de sus géneros en particular.

Este fundamental presupuesto epistemológico va a implicar la apertura, al menos, a tres tipos de tareas u operaciones: la confrontación de los textos y autores considerados con los de otras épocas u otras literaturas, la periodización interpretativa y el análisis de las causas que han concurrido para que la literatura haya sido así y no de otra manera.

3.7. Comparatismo

Toda vez que la literatura se ofrece como un sistema cambiante y heterogéneo, poblado de débitos e influencias mutuas, y que hay que valorar e interpretar por su progresión o alejamiento del modelo ideal de perfección —avances y retrocesos—, entienden con claridad que es necesario trascender la visión aislada de las obras y adoptar un punto de vista comparatista. Aunque no prodiguen demasiadas argumentaciones en este sentido, las frecuentes comparaciones, *paralelos, cotejos, parangones* que vemos desfilar por las páginas de las historias de la literatura —a veces, como sucede con Llampillas, Estala o el abate Andrés, articulando verdaderos sistemas de literatura comparada (los primeros de la literatura española)— evidencian que acuden a este procedimiento como el más indicado para reconocer afinidades y diferencias, prioridades e influencias, continuidades y rupturas y, en definitiva, gradaciones estéticas. Porque sin esta comparecencia de las entidades textuales en el conjunto literario no sería posible calibrar las alteraciones —la naturaleza de los cambios—, los avances o los retrocesos que se han venido produciendo y la superioridad o inferioridad de unas literaturas respecto de otras.

Sin entrar en demasiadas explicaciones, los padres Mohedano (que al decir de Sempere dejaron escritas, entre otras muchas cosas, unas *Reflexiones sobre la Literatura española de los tres últimos siglos, comparada con la francesa, y de otras naciones*) lo formulan al enunciar las líneas de fuerza que han de recorrer la historia literaria:

> Una Historia Literaria completa pide no solamente la noticia, sino la inteligencia y el examen de los libros. Y no basta hablar de los libros, se deben



> dar a conocer los Autores, los hombres sabios, y en una palabra, todo lo que pueda tener concernencia con las Letras. Para dar un exacto informe de los escritores no basta la noticia de su patria y empleos, el simple catálogo de sus obras, dónde o cuántas veces fueron impresas, si se han hecho ediciones y versiones de ellas en los países extranjeros. Esto sólo es como un esqueleto o un rudimento informe de Historia Literaria. Su cuerpo animado y principal fondo es dar una noticia compendiosa y exacta de lo que contienen sus obras; informar del mérito de ellas, *comparadas con otras de su siglo, de los anteriores y siguientes, y aun de los países extraños* (1766, I: LXVIII-IX, cursiva mía).

Aunque hablen de la literatura en su sentido más general, es evidente que la poesía también está comprendida en esa exigencia.

Y que así la sintieron los demás lo prueba, como he dicho, la multitud de comparaciones que encontramos en sus páginas, las apostillas explicativas con que a veces las rubrican, y la larga serie de apreciaciones valorativas que se sustancian tomando como referencia a otro autor. Escribe por ejemplo Luzán a propósito del avance de la literatura del XV respecto de la anterior:

> Se echa de ver este tal cual adelantamiento cotejando las *Cantigas* del rey D. Alfonso X el Sabio, las obras de Berceo […] con las de Juan de Mena, el marqués de Santillana… (1974: 74-5),

o Nasarre, al tratar de la procedencia provenzal de la poesía italiana:

> Y ya hoy no se ignora que la poesía vulgar italiana fue tomada y copiada de la lemosina. Débese este descubrimiento, o la prueba de la verdad de él, después de hecho el cotejo de las obras de los primeros poetas italianos con las anteriores de muchos años de los poetas lemosines, y después de registradas las Bibliotecas de Roma y Florencia para este fin a Don Antonio Bastero en su Crusca provenzale (1749: 16).

El tipo de valoración de un autor por referencia a otro, comunísimo, se ve por ejemplo en el padre Sarmiento cuando reclama para Berceo, más que para Mena la condición de «Ennio español», por cuanto su estilo «es más anticuado, más puro y más sencillo» (1775: 268) que el del autor del *Laberinto de fortuna*, o en el comentario que hace Luis José Velásquez al caracterizar la poesía de Villegas:

> En sus poesías se admira el espíritu de Horacio, la suavidad y gracia de Anacreonte, la galantería de Tibulo, la urbanidad de Propercio y el genio para imitar la naturaleza de Teócrito (1754: 56).

A través de éstos y otros muchos ejemplos que podrían añadirse, se reconoce claramente que más que la comparación por la comparación, la «tensión entre lo local y lo universal» como ha definido esta vertiente de los estudios



literarios Claudio Guillén, la dimensión comparatista se impone, antes que nada, como vertiente indisociable del juicio estético. Por eso, entre otras cosas, el siglo XVIII fue tan fundamental para la fijación del canon literario.

Pero también se acude a la comparación para poner de manifiesto las diferencias de carácter y estilo entre unas literaturas y otras. Ejemplos eminentes de ello son los dos discursos con que Estala acompañó sus traducciones del *Edipo* y del *Pluto*, dirigidos a mostrar la singularidad de la tragedia y de la comedia españolas frente a las antiguas, y el *Origen* del abate Andrés, que en su sistemática confrontación de obras y géneros, por países y por siglos, es un auténtico monumento de literatura comparada, como ya señaló Guido E. Mazzeo (1965) y recientemente han subrayado Pedro Aullón de Haro y sus colaboradores (2002).

Haciéndolo así, de un modo o de otro, la historia de la literatura no sólo se acompasa con un procedimiento muy grato a la filosofía ilustrada, sino que, como dice Esteban de Arteaga en carta a Miguel de Manuel, se convierte en su escenario más apropiado:

> Consistiendo en gran parte la humana perfectibilidad en la comparación de unas ideas con otras y en la progresión de una idea comparada a otra por comparar, es claro que la historia literaria es la más oportuna para este fin (apud Garrido Palazón, 1992: 99).

3.8. Periodización interpretativa

Por otra parte, al estar emplazados a determinar el proceso interno del arte literario, sus alteraciones, avances y retrocesos, ya desde los tiempos de Mayans y Luzán se advirtió la necesidad de proceder también a la periodización interpretativa, es decir, a la segmentación del relato histórico en fases temporales según criterios de apreciación estética. No sólo a *contar* la literatura, sino a marcar sus distintas secuencias con arreglo al carácter y tonalidad de los cambios que se han ido produciendo y mostrar así la diversidad de gustos y estilo de cada edad. Explica, por ejemplo, Capmany:

> Ésta será no sólo la historia crítica del estilo de cada siglo y la del gusto y carácter de sus diversos escritores, sino la de la misma lengua: y baxo de esta idea la ofrezco con el título de *Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana*, donde se presentarán los progresos y vicisitudes de la prosa en cada una de sus tres edades en que la he dividido (1786: IV).



Aunque tampoco contemos en este punto con demasiadas declaraciones teóricas, la realidad de los hechos muestra a las claras que ésta fue una aspiración bastante generalizada desde la temprana hora de Mayans y Luzán, a quienes se deberá, justamente, el esbozo del esquema historiográfico de cuatro grandes épocas que, formulado por Velázquez, acabará por imponerse: una Edad Media de búsquedas y tanteos, un siglo XVI que representa el zenit de la literatura española —al que explícitamente Velázquez llama *Siglo de Oro,* tomando una noción que ya estaba en uso para aludir al siglo de Virgilio y Horacio—,[18] un decadente siglo XVII marcado por la artificiosidad y la «hinchazón enfermiza», y un siglo XVIII que emprende el camino de la recuperación.

En confluencia con esta periodización, el siglo XVIII alumbró, también con Luis Velásquez, el modelo *orgánico* de evolución artística, consistente en proyectar al campo de la literatura y de las artes las cuatro edades del ciclo vital de un organismo vivo —la infancia, la juventud, la madurez y la vejez— para mostrar sus fases de nacimiento, crecimiento, apogeo y decadencia. Aunque la imagen no era nueva, pues venía desde Aristóteles,[19] sí lo fue su aplicación a la historia literaria para materializar la exposición «del principio, progreso, y edades de la poesía castellana desde el tiempo que nació hasta el presente» (1754: 7), que es el objetivo esencial de los *Orígenes de la poesía castellana*:

> La poesía castellana, según los progresos y alteraciones que ha tenido desde su origen hasta hoy, se puede dividir en cuatro edades. La primera será desde su principio hasta el tiempo del Rey D. Juan el II. La segunda, desde D. Juan el II hasta el emperador Carlos V. La tercera desde el tiempo de Carlos V hasta el de Felipe IV. Y la cuarta desde entonces hasta el presente. En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez; en la segunda como en su juventud; en la tercera como en su virilidad y en la cuarta, como en su vejez (1754: 33).

---

18 Sobre esta noción, *vid.* J. M. Rozas (1984), Baasner (1998) y especialmente el trabajo publicado en este mismo volumen de A. Blecua.

19 La analogía, que había introducido Aristóteles para describir el proceso evolutivo de la tragedia, se había extendido en la literatura clásica, fue recuperada en el Renacimiento y llegó luego hasta la crítica neoclásica, aunque no se aplicó sistemáticamente a la literatura hasta después de mediados del XVIII (Wellek, 1983: 24). En España la había utilizado Nebrija para plasmar la evolución histórica de las lenguas y en Italia Vasari (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y, escultores italianos*, 1550, 1568) para las artes plásticas.



Así, gracias a estas propuestas de sistematización, que volverán a aparecer repetidamente en la historiografía posterior, la literatura española pudo ser percibida en su doble secuencia temporal y evolutiva.

3.9. Relación con el momento histórico y explicación causal del proceso evolutivo

Pero la construcción de la historia literaria requiere también otra importante línea de trabajo, que iniciada ya en esta época, va a ser luego, a partir del Romanticismo, una de las preferidas de los historiadores (Mainer, 1981; Garrido Palazón, 1994). De acuerdo con el planteamiento «filosófico» de la historiografía ilustrada, y en concreto, con las tareas que ya desde Bacon venían proponiéndose para la *historia literaria*, consideran también competencia y función del historiador la explicación causal de los hechos literarios, es decir, la indagación de las razones y circunstancias que han determinado o influido en las vicisitudes de la literatura y, en tal sentido, su puesta en relación con las circunstancias políticas y sociales del momento histórico.

Para los Mohedano, «extender» el puro recuento de los hechos culturales a su relación con las circunstancias políticas y sociales del momento es una de las diferencias fundamentales que distingue a la historia literaria de los repertorios bibliográficos, y un compromiso inherente a la propia condición de este trabajo:

> Aunque el título de la Obra da bastantemente a entender que su objeto es sólo la historia del origen y progresos de las letras en España, y éste sea en realidad su fondo y materia principal, con todo, atendida la unión y enlace que hay entre la Historia Literaria y Civil de una nación, entre las ciencias, policía, cultura, gobierno, leyes y artes, de suerte que apenas se pueden separar sin el inconveniente de que salga una historia impertinente y confusa. Contemplando, por otra parte, que no escribimos historia literaria de una Nación en abstracto, sino contraída a determinadas gentes y pueblos, y que por tanto no se deben entender sólo las ciencias en sí mismas, sino también en sus causas y efectos, qué principios las hicieron nacer, por qué medios las conservaron, cuánto influyeron en lo sabio y justo de sus leyes, en lo prudente del Gobierno, en lo acertado de los Consejos, en la pericia militar [...] considerando nosotros todo esto no hemos podido olvidar del todo, o mirar una noticia tan apreciable, como episodio totalmente extraño a la historia literaria... (1766, I: LXXI-XXXII).

Y como tal la plantea también Trigueros. Aunque ha de consistir fundamentalmente en determinar el mérito de los libros en el curso evo-



lutivo de las artes y las ciencias, «es necesario también que averigüe las causas civiles, o morales, o físicas que produjeron aquellos efectos; en una palabra, para que sea loable la historia literaria que se estudie, debe ser filosófica, completa, breve, imparcial y verdadera» (en Simón Díaz, 1959: 271). Esto había querido ser también —y fue— el *Origen* del abate Andrés, una obra «filosófica» que diera explicaciones razonadas de los hechos culturales. Aunque supiera muy bien que no era tarea fácil (1997, I: 36 y ss.).

De manera que si, como escribe Eduardo Adrián Vacquer, reiterando la idea que venía rodando desde Mayans, «ésta [la historia literaria] nos hace ver en las diversas épocas de la Literatura los motivos que han animado la aplicación y el estudio de los sabios» (1797: 7), también para al conocimiento histórico de la poesía debe regir este método de observación y de análisis exigidos por el rigor científico.

Y así fue, aunque no se hicieran grandes teorizaciones. Basta recorrer las historias de la poesía y de la elocuencia en el siglo XVIII para comprobar la operatividad de este compromiso: el esfuerzo de sus autores por explicar, apelando a diversos factores —a la existencia o a la corrupción del buen gusto, el seguimiento o no de los buenos modelos, las circunstancias sociales y políticas, el papel de las instituciones, o el polémico influjo del clima o la geografía—, el curso evolutivo de la literatura.

Y como debo terminar, cerraré estas consideraciones con unos párrafos del prólogo de Moratín a sus *Orígenes del teatro español,* donde está sedimentado, en elocuente resumen, lo principal de la metodología historiográfica del setecientos:

> …La maravillosa abundancia de autores dramáticos en el siglo XVII y el crecido número de sus obras, añaden a la necesidad de conocerlos, la de clasificarlos, compararlos y juzgarlos con la rectitud que pide la buena crítica [...] Por otra parte, el influjo que han tenido siempre en las producciones literarias el sistema de gobierno, el gusto de la corte, el método de estudios, la política y las costumbres obligará a quien se proponga escribir la historia de nuestro teatro a buscar el origen verdadero de sus progresos o su decadencia (1944: 146-7).

Ésa fue la herencia y la lección que el Siglo de las Luces legó a sus sucesores. Que el vastísimo territorio de la literatura podía, mediante toda una serie de operaciones historiográficas, dotarse de un dispositivo discur-



sivo por el que ser cabalmente reconocido en su doble realidad temporal y evolutiva. Otra cosa es que esas operaciones, o esa historia, hoy nos pueda resultar precaria e insuficiente. Pero no se le podrá negar, como creo haber reflejado en estas páginas, que en ella están los fundamentos de una gran parte de lo que se ha hecho después.

¿Cabe, pues, hablar de ella como de «una disciplina frustrada»?[20]

20 Me refiero al trabajo, por lo demás muy meritorio, de José Antonio Valero (1996) en el que se defiende la tesis de que la historia literaria resultó finalmente una empresa frustrada, sobrepasada por la aceleración de las mismas mutaciones del campo del saber que había intentado contrarrestar.



III.
PRÁCTICAS INSTITUCIONALES



This page intentionally left blank



UNA LECTURA DE HISTORIAS (DE LA LITERATURA)

Mar Campos F. Fígares (Universidad de Almería)

El problema de la lectura es difícil, múltiple, irresoluble. El problema de su enseñanza multiplica la fuerza de todos estos términos. Porque hay mucho, muchísimo en juego cuando se enseña a leer, y hay que tener cuidado, siempre se ha tenido *mucho* cuidado en tratar de atar bien los cabos para que no queden flecos que distorsionen ese aprendizaje.

Nos enseñan a leer, vamos leyendo, nos orientan... y un día surge la duda, la inquietud sobre lo que estamos haciendo, más allá aún sobre quién nos está enseñando y cómo lo está haciendo y realmente qué nos está enseñando. En esta duda, zozobra, los ojos encuentran un objeto muy concreto sobre el que aplicar sus interrogantes: las historias de la literatura. Porque en ellas se encierra *todo* el saber desde los orígenes, o, al menos, la síntesis, lo más *importante*. Y porque son obras de un autor (o autores) concreto que va desgranando su propia selección, sus criterios, sus juicios de valor. Y encontramos otras historias con otros autores y otros criterios y otros juicios... No sólo los autores literarios dejan volar su imaginación al escribir: los eruditos, los críticos, más allá del rigor tienen sus propias fantasías, sus aficiones más o menos confesables y sus condicionamientos políticos, religiosos y estético-ideológicos.

Aun siendo conscientes de nuestra propia subjetividad (inevitable, ¿queremos evitarla?) y del resto de los prejuicios que reconocemos en nosotros como en los otros, queremos ofrecer una lectura más allá de los textos, una lectura de la lectura de los textos literarios que han hecho otros



eruditos sin duda mucho más capacitados que nosotros. Atrevernos a leer sobre sus hombros como el aprendiz que somos y tener la desfachatez de aventurar hipótesis, nuestros propios juicios. No sobre las obras literarias, sino sobre la lectura de las mismas que nos han ofrecido nuestros maestros, que nos han condicionado y que con frecuencia crujían al aplicarle los moldes impuestos.

Por todo ello, y éste es el motivo del presente trabajo, es fundamental tratar de saber cómo aprendieron a leer nuestros maestros, porque estuvieron más condicionados tal vez que nosotros mismos. O condicionados de una manera más burda, menos sutil que, a la hora de la verdad y reflexionando sobre nuestra realidad actual, tal vez encerraba una mayor libertad «mental» o intelectual que la que ahora podemos desarrollar nosotros, inmersos en un mundo, aparentemente, mucho más libre que aquel suyo pero que en la práctica ejerce una censura y una imposición mucho más perniciosa en tanto que es mucho más difícil de detectar. Si ahora somos *libres* para elegir a nuestros gobernantes, no podemos criticar al Estado *democrático* por sus imposiciones culturales. En cualquier caso es difícil defender que existe una especie de *dictadura* encubierta cuando se cambia de gobierno cada cuatro años.

Porque la evidencia de la censura se ha perdido, ahora sería necesario recorrer un camino mucho más largo y sutil, ir por detrás, por lo que mueve a esos gestores culturales, y se llegaría a estadios realmente inalcanzables, abiertos sólo para los iniciados, como algunas secciones de las bibliotecas antiguas. Pero eso es otra historia y, de momento, y para empezar por algún lado, dejemos a Santo Tomás las preguntas eternas hacia la causa primera, y nos intentaremos acercar a algo más tangible.

A principios de siglo XX va a darse un cambio profundo en los estudios de la historia de la literatura en España. Aunque en el XIX ya se habían escrito algunas obras de este tipo, la *Historia de la Literatura Española* de Fitzmaurice-Kelly, publicada en España en 1901, inicia un nuevo rumbo en la consolidación de estos estudios. Es obvio lo cerca que estamos del desastre del 98, y de la aparición de numerosas voces que quieren mirarse en Europa para cambiar España, sobre todo en el terreno político. Pero, cómo no, de ahí el espíritu reformista se extiende a otros ámbitos como es el literario o el *crítico*. Esa necesidad de apertura receptiva encontraba eco en eruditos de tesis *incuestionables* como don Marcelino Menéndez Pelayo.



Su planteamiento, en tono de crítica obviamente, de que los investigadores para formarse tenían que salir al extranjero, avalaba también la recepción de obras extranjeras con las que formar a los alumnos en las propias universidades. Así decide aceptar la petición de poner prólogo a la obra citada de Fitzmaurice-Kelly, si bien aclarando con firmeza una serie de puntos sobre la enseñanza de la literatura que considera imprescindibles. Así y ante todo plantea, como es bien sabido, que hay que recelar de las historias de la literatura, y ser muy precavidos a la hora de manejarlas: no sólo porque en ellas se transmitan con frecuencia errores antiguos, sino porque se trata de acudir a lecturas de otros, a ver las obras a través de ojos ajenos, con todas las carencias, deformaciones, manipulaciones de las obras que cada lectura implica necesariamente.[1] Se trata de una postura erudita que habla de una *especialización muy amplia*, difícilmente abarcable. En este momento no se puede ya obviar que cada investigador tiene ahora un objeto de estudio propio, más o menos delimitado, que en el sistema de las universidades se va concretando cada vez más, y quedan atrás, como reconoce M. Pelayo con cierta tristeza, aquellos críticos del XVIII, pero también del XIX que, como Addison, Steele, o Jovellanos, sabían de todo. No le queda más remedio que claudicar, pues el creciente volumen de la producción literaria hace imposible poder estudiar todo con la misma profundidad. Comienza a consolidarse la especialización que precisará de apoyos externos para cubrir distintas áreas de conocimiento.

Así que pese a su antipatía inicial M. Pelayo deja, no obstante, una puerta abierta, de carácter pragmático a las historias de la literatura. Aunque no deban sustituir a la investigación ni a la docencia, pueden tener cierta utilidad: presentar las fuentes para atraer al lector, mostrar el camino, recordar cosas olvidadas... para lo cual el autor debe recoger todos los estudios sobre cada tema, las tendencias críticas, no omitir autores, obras ni referencias..., estar, en suma, al servicio de la educación y la enseñanza, pero no pueden ser nunca las historias de la literatura, un fin en sí mismas.

Este magisterio de M. Pelayo se va a extender durante toda la primera mitad del siglo XX pero de una manera muy desigual. Quiero decir, por un lado están aquellos que siguiendo el espíritu crítico del maestro se vuel-

1 Precisamente, y en contra de lo que él hubiera querido, será a través de los ojos de don Marcelino como entiendan las generaciones siguientes la literatura española.



can en las obras originales y hacen sus propios análisis y lecturas para presentarlos a los alumnos. Por citar algunos, aunque con aciertos muy desiguales, hablaremos de la obra de Ángel Salcedo y Ruiz de 1910,[2] del Manual de Montoliu de 1927[3] o ya más distante el de Ángel Valbuena de 1937[4] (precisamente aquellos que abrirán la literatura a otros horizontes). Por otro lado encontramos a los que escogen el camino que M. Pelayo más temía, los que recurren a los juicios de otros sin tener contacto directo con las obras presentadas. Y paradójicamente esos estudios de «otros» son en la mayoría de las ocasiones los juicios presentados por M. Pelayo, lo que le ocurre, por ejemplo, en algunos temas concretos a la obra de Juan Hurtado y Ángel González Palencia, de 1921 o el caso extremo de García de Andoin que todavía en 1945 reclamaba para la historia literaria la validez incuestionable de *todos* los juicios de Menéndez Pelayo.[5] Surge así una perpetuación/canonización de don Marcelino pero una pérdida del carácter crítico que pretendía trasmitir a sus discípulos. Si el maestro trataba de «enseñar a pensar» en muchos casos sus alumnos no quisieron pensar más allá de lo que el mismo don Marcelino había ofrecido.

A partir de los inicios del siglo, las historias de la literatura se sucederán con mayor o menor regularidad. Historias que cubrirán tanto los niveles escolares como los universitarios, en un principio utilizados como apoyo del maestro o profesor en los distintos niveles de enseñanza y más adelante, y ya con profusión durante el franquismo, convertidos o bien en libros de texto para escolares o bien en obras eruditas cada vez más extensas para universitarios.

Muchos son los aspectos que podríamos tratar aquí pero hemos decidido acotarlo cronológicamente en algunos años, aproximadamente la primera mitad del siglo XX, y seleccionar algunos de los elementos de estas historias de la literatura que fluctuarán, sin fijarse, durante una buena parte del siglo. Entre todos ellos trataremos de aproximarnos en estas líneas al problema de *qué elementos* se incluyen en estos estudios y al de la *periodización*.

2 Ángel Salcedo y Ruiz (1910).
3 Manuel de Montoliu (1947).
4 Ángel Valbuena Prat (1937).
5 Florentino García de Andoin (1943).



El primer problema a resolver suele ser el del *origen* de la literatura española, cuando aún no está definido con claridad *qué* es literatura española, lo que plantea serias dificultades. Algunas de estas historias, como la de Hurtado y G. Palencia, no dudan en incluir dentro del espacio de la literatura española toda la escrita en la península, es decir, incluyen como iniciadores de la misma a los escritores hispano-latinos.

En otras obras se ofrecía un planteamiento más bien retórico como el que Fitzmaurice presentaba en las primeras líneas de su *Prefacio*: «qué lengua, de las cuatro usadas en la península, se debe utilizar al hablar de literatura española: el Basco [sic], por más antigua... "niño mimado de los filólogos"; ... "el catalán es tan notablemente rico y variado que merece muy bien un estudio aparte"; ... gallego y asturiano son "otras variedades de menor cuantía"...». Y proseguirá con el tema en otra referencia que aparece de nuevo en el capítulo I, capítulo que se inicia con la alusión a los «bascos, supervivientes de todas las invasiones», «representantes de la Edad de Piedra en la península»... finalmente no concede a la antigüedad de raza una antigüedad literaria propia. A pesar de ello las primeras frases de esta historia de la literatura están dedicadas a los posibles o falsos textos vascos, como si en algún caso pudiera derivarse de ellos, o comenzar con ellos una literatura nacional (española). En definitiva la idea queda descartada y cierra el tema con este párrafo:

> Cualquiera que haya sido la pasada influencia del bascuence sobre el castellano (influencia nunca grande), ha cesado en la actualidad; entretanto el castellano tiende a suplantar (o por lo menos a complementar) al bascuence.[6]

Adolfo Bonilla San Martín en sus notas[7] y, más tarde, Hurtado y González Palencia,[8] destacan la importancia de la literatura hispanoarábiga y también la influencia de la literatura hispanojudía, y las incluyen en las historias. No es pues la lengua la que sustentaría la «españolidad» de la literatura sino la cuna geográfica. Se trata de continuar una inercia que comienza a convertirse en una losa pesada ante la realidad, y abundancia de una literatura del siglo XX que reclama su propio espacio.

---

6 *Vid*. Fitzmaurice-Kelly (1901: 14).
7 En sus notas y traducción de la obra de F.-Kelly.
8 Juan Hurtado y Ángel González Palencia (1932).



La exclusión de la literatura latina de las compilaciones de las historias de la literatura se hará, de manera sistemática, a partir de los años treinta. No cabe duda de que la revalorización de la Edad Media con los estudios de Milá y Fontanals, M. Pelayo y M. Pidal, así como las investigaciones positivistas en general, en archivos, etc., configuran un panorama nuevo en el que se puede sustentar con cierta dignidad el origen de la literatura española, ahora sí, identificándola con la escrita en castellano y dentro del territorio español, o por los españoles que viajaron a Las Indias. Algunos autores se plantean la justificación o no de tal supresión, como Manuel de Montoliu, quien resuelve la cuestión denominando su obra *Manual de Historia de la Literatura Castellana* con lo que identifica esta literatura con la lengua castellana y con la producción en el territorio español. Otros como Valbuena omiten cualquier referencia a las antiguas literaturas peninsulares precastellanas sin detenerse a debatir o justificar su decisión, pero sí registran otras literaturas escritas en las distintas lenguas de la península cuando ya el castellano estaba consolidado. Las literaturas catalana y gallega —la vasca no se nombra apenas hasta bien entrado el siglo XX, y esto en muy raras ocasiones— tienen una localización dispar: o bien se ignoran, o se introducen bajo el epígrafe de «otras literaturas», o de «literaturas regionales». En contadas ocasiones se intercalan con la literatura castellana, sobre todo en aquellas historias que consideraban española ya la literatura escrita en latín.

Una suerte similar corre la literatura hispanoamericana, recogida sucintamente en el período colonial, en ocasiones incluida en un capítulo al final de los manuales, descartada en las grandes historias por ser considerada con suficiente entidad para tener un lugar propio.

Otro gran elemento que baila entre ser incluido o no en estas obras es la *historia*, propiamente dicha. Para algunos autores es fundamental un acercamiento más o menos extenso a los hechos históricos de cada período para comprender la literatura que surge en ellos. De hecho la definición que han dado algunos de la literatura como «producto histórico» (Lanson, Taine...) justificaría e impondría plenamente esta aproximación. El problema está en la dificultad misma de definir qué debe ser una historia literaria. Pero esa inclusión de elementos históricos al margen de los literarios permitía ofrecer la visión particular de la historia que tenía cada erudito, para aproximar o defender su lectura y encaminar al lector de su propia



obra: arma de doble filo: comodidad para el estudiante pero menor amplitud de fuentes. Esto es especialmente importante como veremos enseguida para el estudio de *determinados* momentos históricos, los más polémicos, como el siglo XVIII o los inicios del XX. Tienen importantes resúmenes históricos distintas obras: la de Victoriano Poyatos Atance[9] de 1909, quien en su *Resumen de historia literaria* considera que para conocer la literatura hay que acercarla a los fenómenos sociales y a la historia; Ángel Salcedo Ruiz en 1910 defendía la historia de España en tanto que parte del continente europeo y así incluía en sus resúmenes de historia los sucesos más notables a nivel continental; hay referencias históricas también en la obra de Hurtado y González Palencia (bastante extensas con cuadros sinópticos, listados de monarquías), etc. o más adelante en el manual de Guillermo Díaz-Plaja de 1945, con cierto acercamiento a la historia social.[10] En el extremo opuesto estaría la historia de Ángel Valbuena que apenas hace referencia a los sucesos históricos más que en contadísimas ocasiones y en éstas, casándolos perfectamente con los *hechos* literarios.

El tema de la periodización y valoración de cada etapa es también complejo porque lo es ponerse de acuerdo acerca de determinados momentos. El sobreponer la división de los estilos a la historia da como resultado el ofrecer algunos movimientos literarios balanceándose entre distintos siglos. Por ejemplo Fitzmaurice-Kelly de manera ecléctica la plantea como: «Época anónima; Época de Alfonso el Sabio y de Don Sancho; Época didáctica; Época de Don Juan II; Época de Enrique IV y de los Reyes Católicos; De Carlos V; De Felipe II; De Lope de Vega; De Felipe IV y Carlos el Hechizado; Época de los Borbones; El siglo diez y nueve (sic); Literatura contemporánea». O el caso de la *Síntesis de literatura* de Ricardo Cobos[11] (1946) en la que se desgranan los siglos uno a uno (XII, XIII, XIV, XV... XX).

Otra opción para denominar los distintos períodos puede ser más amplia. Un ejemplo es lo que se ha llamado nomenclatura «biologicista», estudiar la evolución de la literatura como la de un ser vivo con su naci-

---

9 Victoriano Poyatos y Atance (1909).

10 Guillermo Díaz-Plaja (1945). Así cuando describe la aparición de las ciudades y la burguesía, lo que justifica la aparición de una literatura para masas de gente poco letrada que busca en la lectura (o en lo que les leen) mera diversión, etc.

11 Ricardo Cobos (1943).



miento, etapa de desarrollo, plenitud, decadencia y un nuevo renacimiento. Con el peligro constante de no saber si en algún momento ese ser vivo será dado por muerto, este tipo de nomenclatura tiene bastantes adeptos como es el caso de Poyatos y Atance que la expondrá así: «Infancia; Juventud; Virilidad; Decadencia; Renacimiento».

A medida que avanza el siglo XX se van fijando, adoptando convenciones sobre la periodización y en general se acude a la división por grandes movimientos literarios. El período de la Edad Media, tras los frutos de las investigaciones antes citadas, había quedado bastante bien delimitado desde principios de siglo, aunque quedaran algunas excepciones que hicieran adelantarse el Renacimiento hasta el reinado de Enrique IV. Pero el consenso era generalizado. No ocurría así con el siguiente momento, considerado brillante por todos pero sin determinar unívocamente las fechas. Será a partir de la periodización de Valbuena cuando quede definitivamente enmarcada una de las épocas más polémicas, la Edad o el Siglo de Oro. Quedará establecido este nombre como un gran marco (que abarcaría los siglos XVI y XVII) y dentro de él la época del Renacimiento, por un lado, y la del Barroco por otro. Esta estructura va a ser fundamental y adoptada hasta nuestros días por la mayoría de los historiadores. Y es esencial esta reivindicación del Barroco como período literario, obviamente basada en la relectura que hicieron del mismo los escritores del 27, porque hasta el momento habían sido más las críticas negativas que las que veían en él uno de los hitos de nuestra literatura. Es más, esta revalorización del Barroco no va a ser admitida con la misma firmeza en todos los manuales de los escolares de los años cuarenta y cincuenta. Obras como las de los jesuitas García de Andoin o Ricardo Cobos introducían la etapa barroca con comentarios como «fue fatalidad de nuestra literatura que, al mismo tiempo que en brazos de Lope y de los poetas valencianos crecía robusta la planta del Teatro nacional, comenzase a roer el tronco de nuestra poesía lírica el gusano de la afectación, unas veces conceptuosa, otras colorista [...] dos vicios literarios distintos», o calificativos del tipo «ambos defectos literarios»... No obstante otros manuales del mismo momento como los de Blecua[12] o Díaz-Plaja reivindicaban la posición del 27.

12 José Manuel Blecua (1954*b*; 1951; 1954*a*).



Uno de los períodos que más polémica levanta es el del siglo XVIII. Denominado «de decadencia», «neoclasicismo», «pseudoneoclasicismo», o simplemente siglo XVIII... enfrenta básicamente a los defensores y detractores de la influencia francesa. Es un volverse a repetir los mismos enfrentamientos que ya se habían producido en aquel siglo (afrancesados/nacionalistas) y casi con los mismos argumentos. Aquellos que consideraron que todo lo que trajo el neoclasicismo fue pernicioso, anti-español, etc. y por tanto este siglo como prácticamente vacío, se sumaban a los defensores eternos del distanciamiento con respecto a Europa.

E incluso los que defienden los logros alcanzados en este período como la creación de las academias, la superación del barroquismo decadente, etc., llegan a impacientarse y así Salcedo, que opinaba que la influencia francesa no había sido perniciosa, llega a afirmar «como si no supiéramos más que francés y no pudiéramos leer lo escrito por alemanes, ingleses o italianos si no está previamente traducido a la lengua de nuestros vecinos...[13] ya nos vamos enterando los españoles que no sólo franceses hay en el mundo». Ésta es sin duda una de las causas por las que los investigadores no se habían dedicado apenas, hasta bien entrado el siglo XX al estudio sistemático del XVIII. Desde la primera obra mencionada en este trabajo, de Fitzmaurice-Kelly que no consideraba literaria la prosa didáctica, con lo cual dejaba prácticamente en blanco el siglo XVIII, se llega con esa idea de relativa pobreza intelectual (cada vez más cuestionada) hasta mediados del XX. Otros autores que defienden la importancia de la literatura del siglo XVIII son Valbuena, Blecua y Díaz-Plaja (en estos años sólo los más conservadores siguen criticando abiertamente este período y denominándolo «pseudoclasicista» o «decadente»...) Y así, cuando Juan Luis Alborg planifica inicialmente su propia historia de la literatura, prevé dedicar un tomo único a las literaturas del siglo XVIII y XIX, pero en su «nota preliminar» al tomo III nos dice que, a pesar de lo que era el plan inicial... «este tomo que tiene en sus manos el lector abarca tan sólo el siglo XVIII. Es muy probable que la amplitud concedida ahora a este período parezca desproporcionada dentro del conjunto, pero creemos haber tenido razones […] Dos […] han sido hasta hoy los más vulgares tópicos que

13 Como había ocurrido por ejemplo con la(s) traducción(es) de Hamlet, previas a la de Moratín.



pesan sobre este siglo: su escasa importancia, y lo poco que se sabe de él. Este último va siendo cada día más insostenible... la investigación sobre el XVIII es ya casi una moda...».[14]

El período Romántico goza de una acogida calurosa por igual entre todos los críticos. La consolidación y el asentamiento de los caracteres definitorios de las distintas nacionalidades, con esa recuperación de lo medieval que tan importante fuera para el ámbito de la literatura, no podía pronosticar otra cosa. Obviamente no podían faltar las excepciones: personajes como Larra sufrieron la condena de los más reaccionarios, que nuevamente consideraban el *europeísmo* de un autor motivo más que suficiente para poner en cuestión su obra. En general se *siente* el movimiento romántico como algo intrínseco de todo un país, con raíces profundas en cada geografía, y no como la imposición artificial del clasicismo francés del XVIII.

Algo parecido ocurre con el estudio del Realismo, movimiento que cuenta con la aprobación general, considerado además como uno de los elementos más característicos de la literatura española de todos los tiempos. Suerte muy distinta corre el Naturalismo. Los eruditos en general se guardan mucho de *hacerlo* español más que para decir que Pardo Bazán se desprendió rápidamente de él. Como movimiento literario, es considerado como una abominación por los contenidos que presenta. El temor a las clases bajas y a la sordidez de los argumentos propicia que se les niegue un espacio propio en la literatura y, así, se critica el que se presenten de una manera tan ostentosa a los ojos del lector (no se censura el que realmente existan esos personajes y esas condiciones dentro de la sociedad sino que pretendan mostrarse públicamente). Esta manifestación inquietante obliga a la condena, y por supuesto inclusión en el Índice de toda la obra de Zola. Escasos autores como Valbuena (Blecua lo suaviza pero no termina de admitirlo del todo) comienzan a rehabilitar el Naturalismo. Díaz-Plaja lo considera con pocos méritos artísticos, es decir: no lo va a criticar por los contenidos sino porque la forma de traerlos a papel carece, según él, de lo necesario para ser considerado literario. Estaría más en la línea de un documental.

---

14 Aunque esta historia de la literatura se empieza a publicar en 1966, el tomo III no verá la luz hasta 1972, con lo que escapa de la cronología que habíamos acotado.



Un período más que presenta agrias polémicas es sin duda el siglo XX. Algunas de las historias que hemos citado son demasiado tempranas para incluir algo significativo de esta época, su contemporánea. Otros no se atreven a hacerlo auque por la fecha de publicación de sus obras (ej., Montoliu en 1927 o en la 5.ª edición del año 1947, se queda a las puertas del 98 con una promesa; García de Andoin en 1945, apenas cita a Unamuno...) bien podían haber aportado algo más. Ningún problema con respecto al apelativo propuesto por Azorín para aunar a los escritores de este momento en torno al nombre *generación del 98*, aunque algunos de estos autores mantengan una línea muy distinta de otros. Pero éste es el único consenso. Los escritores del 98 con su espíritu crítico generalizado son considerados destructores de lo nacional por los más conservadores, constructores de una nueva etapa de lo nacional para otros. Igual que en el XVIII el principal conflicto se halla en la mirada hacia Europa, y en la reflexión sobre la propia historia. Por supuesto que también hay una condena absoluta para aquellas obras que pongan en cuestión algunos principios religiosos (así Unamuno es casi herético; el personaje Marqués de Bradomín es depravado y obscenamente sensual a pesar del preciosismo del estilo de Valle...) o el extremo opuesto de Valbuena que afirmará con rotundidad que era «mucho más lo que creaban que lo que destruían en su criticismo», y contaban con grandes logros como el de la «adquisición estética del paisaje castellano» o el de la «afirmación de raza» (no obstante en la 3.ª edición de 1950, tras estas valoraciones positivas, Valbuena añadirá el siguiente párrafo: «la generación del 98 por otra parte, retuerce en agónica convulsión los motivos religiosos, la influencia del *ginerismo* de una parte, la filosofía alemana del final del XIX, Schopenhauer y Nietzsche especialmente, dio un aspecto protestizante y no conformista a todos los escritores del grupo»).

Que las historias de la literatura son una herramienta muy importante en la formación de los estudiantes, y que nadie cree en la objetividad de tales obras teóricas, lo prueba el que la censura eclesiástica se permita también el juzgar qué historias deben ser leídas y cuáles no. Así en el conocido libro de Otaiola, *Lecturas buenas y malas* (mucho más amplio que el de *Novelistas malos y buenos* de su compañero de orden, el jesuita Pablo Ladrón de Guevara, de 1933) se incluía un apartado minucioso con cuáles eran las adecuadas. El juicio moral sobre todo tipo de literatura aunque fundamentalmente de novelas iba en estos libros más



allá del índice de libros prohibidos. Las alusiones a este índice son constantes en las historias de la literatura llevadas a cabo por los jesuitas.

El miedo al temblor, a la incertidumbre, al titubeo sobre nociones básicas se convierte en un rudísimo ejercicio pseudopatriótico en determinados autores, sobre todo durante el franquismo. Otros tienen que plegarse de alguna manera a estas exigencias del Régimen y añaden aquí o allá comentarios que inciden básicamente en el «españolismo» y la «religiosidad» de determinados autores.

A pesar de esto se pueden percibir ironías en ese exceso de celo que se impone. Por ejemplo en la primera edición de la *Historia de la Literatura Española* de Ángel Valbuena encontramos un espíritu crítico que se ha volcado sobre los libros que va presentando. En la 3.ª edición, de 1950, se ve obligado a incluir algunos escritores del franquismo muy en boga. El apartado dedicado a Ernesto G. Caballero, fascista reconocido, está lleno de unas alabanzas tan desmesuradas que sólo son creíbles para los que obligaban y censuraban las obras. Así dirá Valbuena con un tono que no empleara ni para referirse a Cervantes (y que en realidad es una ironía salvaje): «Ernesto Caballero, correspondiente a la misma generación de los poetas puros, sabe ver con meridiana iluminación el sino del momento nacional», «se da cuenta de que la grandeza nacional se debió precisamente al momento en que España y la Iglesia de Roma unieron sus suertes», y califica con un ambiguo «originalísima» la historia de la literatura escrita por este autor.

Muy distinto y mucho más convincente es su tono al hablar de la generación del 27 aunque aún no le otorga este nombre —pero sí que engloba a todos estos autores bajo unos parámetros similares— nombre que permanecerá sin fijar durante años. Se revela como el crítico más valiente en el sentido de traer a sus páginas autores muy jóvenes en su momento, con una intuición maravillosa acerca de su calidad artística.

Esta afirmación no es, en absoluto, banal pues son pocos los que se arriesgan a emitir juicios sobre autores que son sus contemporáneos. Con un problema añadido. A partir del inicio de la guerra civil, y sobre todo con la imposición de la dictadura franquista, muchos de estos intelectuales y artistas que habían estado luchando en defensa de la República van a tener que salir al exilio.



Está claro que para las posiciones más conservadoras —que serán las que se impongan durante la época de la larga dictadura—, la historia de la literatura como la historia de los sucesos políticos eran elementos que debían ser reescritos o cuando menos «espigados» convenientemente para forjar ese espíritu patrio conforme a los intereses estatales; Dios, patria, o como afirmaran ya en 1921 Hurtado y González Palencia cuando explicaban el fin de la Edad Media y el inicio de la era moderna subrayando: «a fines del siglo XV los estados tienden, por irresistible impulso y ley de naturaleza a la consolidación y la unidad, alcanzando en la Europa occidental su forma definitiva las nacionalidades modernas. En cuanto a España, expulsados los judíos y dominados los musulmanes, fuertes la constitución del Estado y el poder real, poderoso el prestigio español dentro y fuera de los dominios de Carlos V, pudo Hernando de Acuña escribir su verso "Un monarca, un imperio y una espada"».

Retomado este verso por los sublevados, que al fin habrían de gobernar tantos años, la literatura o su historia deberían poder contribuir a engrandecer la historia misma de España. De ahí el desprecio por los siglos en los que, si no la literatura, sí la historia había pasado por momentos de «decadencia», caso de los últimos Austrias, obviamente el Barroco, o por aquellos otros en los que se había sentido como amenaza la influencia de países tradicionalmente hostiles como el caso del «neoclasicismo francés». Ya hemos visto cómo la simpatía con la nación alemana, fortalecida durante los años del fascismo, permite admitir sin ningún tipo de complejo su trascendencia en el origen del Romanticismo, siempre defendido como ejemplo de espíritu nacional; cómo nuevamente el Naturalismo es denostado, aunque aquí interviene obviamente el rechazo a las teorías de la evolución, el «anticristianismo», etc. El racismo que se percibía en la cita de Hurtado y González Palencia no será cuestionado más que por Ángel Valbuena que en 1937 escribía «tal expulsión no supone un logro sino una "limitación", igual que lo fue la institución del Tribunal de la Santa Inquisición» aunque en su edición de 1950 tenga que matizar esta afirmación y sustituya la palabra «limitación» por «una serie de contenciones: anulación de la cultura musulmana, expulsión de los judíos, establecimiento de la Inquisición». No obstante y con respecto a temas de racismo en esta misma edición hará el siguiente comentario al explicar las características de los protagonistas del *Poema de Mío Cid*, en concreto el episodio de Raquel y Vidas: «una nota tradicional, que hoy nos parece defecto, pero



que era general en la Edad Media cristiana, es el desdén por la raza judía». Hay aquí evidentemente una reivindicación y defensa de los que con tanta insidia aún eran criticados como pueblo en otras historias de la literatura y, por supuesto, en la historia general. Veamos como ejemplo el libro de texto de Edelvives,[15] ya que en 1964, todavía hace este tipo de afirmaciones: «La época de Fernando e Isabel es la más trascendental para España. Bajo el cetro de los Reyes Católicos se realiza la unidad nacional; se expulsa de nuestro suelo a los judíos, que eran un peligro para la pureza de nuestra fe, se implanta el Tribunal de la Inquisición, injusta y apasionadamente juzgado por los enemigos de España».

Salir de tal escuela y llegar a posturas tan diferentes, «a pesar» de la enseñanza, ha sido sin duda un gran logro de nuestros maestros. Manuales como los de Blecua o Díaz-Plaja, o historias de la literatura como la de Ángel Valbuena permitieron atisbar resquicios por los que entrever las dudas, la posibilidad de lo otro, visiones desde distintos lados. Quizá también ayudó lo burdo de la imposición histórica, empeñada una y otra vez en cerrar las puertas de España, cuando en algunas de las historias de la literatura se hacía alusión a magníficas obras literarias de otros países, o del nuestro, incluidas en el índice de libros prohibidos, pero tímidamente reseñadas.

Hemos tratado de hacer una primera aproximación a esos textos imprescindibles que manosearon nuestros maestros y de los que supieron extraer sin duda más de lo que había en algunos, y compaginar el condicionamiento de lo aprendido con la apertura de la mente a lo descubierto personalmente, sin limitarse a copiar criterios anteriores, y llegando con su curiosidad siempre mucho más allá de cualquier límite que la censura tratara de imponerles. Y el siguiente paso: convertirse ellos mismos en autores de otras historias con las que enseñar literatura.

---

15 *Historia de la literatura* (1964).



LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS: HISTORIA DE SUS HISTORIAS

Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard)

La propuesta más antigua que conozco de una historia de la literatura española producida en Estados Unidos es el prontuario del curso de Ticknor en Harvard, impreso en 1823 con el título de *Syllabus of a Course of Lectures on the History and Criticism of Spanish Literature*. Es un detallado programa de las 34 conferencias que Ticknor impartía a sus alumnos a lo largo de un semestre y constituye un índice casi completo de la que quince años más tarde sería su formidable *History of Spanish Literature*. A Ticknor le habían ofrecido en 1816 la cátedra Smith de literatura española y francesa de Harvard, dotada el año anterior por un comerciante de Nueva Inglaterra. Ticknor retrasó tres años su incorporación a la cátedra con el fin de viajar a España, estudiar su literatura y, sobre todo, establecer contactos con los eruditos y los libreros españoles.[1] La biblioteca for-

1 Tomo estos datos de la «Introducción» de Clara Louisa Penney a *Letters to Pascual Gayangos*, de George Ticknor. Se sabe además que «Ticknor había estudiado, de 1815 a 1817, en Göttingen, precisamente en los años en que Friedrick Bouterwek estaba publicando su *Geschichte der neueren Poesia und Beredsmakeit*, cuya parte dedicada a la literatura española se había traducido al francés en 1812» (Meregalli, 1989: 413). En Alemania, Ticknor conoció entonces a los hermanos Schlegel (Baasner, 1995: 318). En su *History of Spanish Literature* citará sólo a Agustus William (sobre Cervantes y Calderón). Sin embargo, el espíritu de las conferencias de Frederick sobre historia literaria —literatura e identidad nacional, fijación de un origen, sentido de progresión continua, etc.— está presente en todo el texto de Ticknor. Un solo ejemplo. Frederick escribió: «The Spaniards are as rich in ballads as the English and the Scotts; but theirs are possesed of certain peculiar exce-



mada a partir de ese momento le permitirá declarar en la advertencia inicial del prontuario que las dos historias más conocidas de la literatura española, la de Bouterwek y la de Sismondi, se resentían de la falta de acceso de sus autores a una colección suficiente de libros españoles: «Accidental circumstances have placed within my control a collection of works in Spanish literature nearly complete for such purposes» (Ticknor, 1823: IV).

¿Cómo llega a tener lugar ese conjunto de extraordinarios fenómenos en ese preciso momento y ese determinado lugar: una cátedra de español en Harvard University, una biblioteca suficiente de la materia, un curso insospechadamente amplio y, en último término, la historia quizá más completa de la literatura española que produciría el siglo XIX? En un trabajo brillante, James Fernández lo explica por la llamada *Longfellow's Law*: «En gran medida, el interés de los Estados Unidos por España es y ha sido siempre mediatizado por el interés de los Estados Unidos en Latinoamérica» (Fernández, s. f.: 4).[2] La reciente independencia de las colonias y los nuevos intereses comerciales de los Estados Unidos en Hispanoamérica[3] incitaron al padre de Longfellow a escribir en 1926 a su hijo, que recorría Europa en viaje de estudios: «son tales ahora las relaciones entre este país e Hispanoamérica, que un conocimiento del español es tan importante como el del francés» (ibíd.: 1). Pero Longfellow (como Ticknor, de quien será el primer sucesor en la cátedra de Harvard) no irá a Hispanoamérica sino a España, y no sólo para aprender la lengua sino también la cultura, porque como explica Edith Helman (ibíd.: 5): «[en aquel boom de las primeras décadas del siglo XIX] no había una división entre la lengua y la cultura de España y la de Hispanoamérica. Para aprender español se leían las obras de los grandes escritores españoles. Y al leer la litera-

---

lencies to which the others have no pretention» (Schlegel, 1844: 202). Y Ticknor: «In many respects, [the Spanish ballads] are unlike the earliest narrative poetry of any other part of the world; in some, they are better» (Ticknor, 1849, I: 153). Sobre el precedente alemán de la visión histórica de Ticknor véase Romero Tobar (1996: 174).

2 Salvo otra indicación, las traducciones del inglés son mías.

3 En 1889, este fenómeno, y el hecho de que la cátedra de Harvard hubiera sido dotada por un comerciante —un exalumno de Harvard que se había licenciado a duras penas pero había sabido enriquecerse luego con negocios de lencería— le hizo escribir a Lowell (segundo sucesor de Ticknor en la cátedra Smith): «When at last a chair of French and Spanish was established, it was rather with an eye to comerce than to culture» (Lowell, 1891: 132).



tura española se aprendía tanto sobre el carácter y la mentalidad de los hispanoamericanos como sobre los de los españoles». A estas explicaciones se puede añadir un matiz aún menos lineal. Federico de Onís todavía lo percibe cien años más tarde —1916— cuando toma posesión de la cátedra de español en Columbia University: «La literatura hispanoamericana tropezaba [...] con una doble dificultad: era moderna, porque toda ella pertenecía al siglo XIX [mientras en los estudios literarios se valoraba más lo antiguo] y además, era americana [y el prestigio cultural lo acaparaba mayormente Europa]» (Onís, 1955: 116). España, entre tanto, incluso si no llegaba a ser considerada un país característicamente europeo, fue «en Estados Unidos durante el siglo XIX un país de fábula –tal vez *el* país de fábula—»[4] (Hale, 1926: 7).

Este complejo fenómeno se refleja puntualmente no sólo en la previsible ausencia de historias de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos durante esos primeros cien años (1815-1916),[5] sino también en el sesgado tratamiento de la literatura colonial y poscolonial en las múltiples historias de la literatura española producidas durante la misma etapa. He comprobado que, como era de esperar, la atención a la literatura hispanoamericana se limita entonces, en el mejor de los casos, a tres figuras: Garcilaso de la Vega el Inca, Sor Juana Inés de la Cruz y, más raramente, Andrés Bello. Los dos primeros aparecen ya en el minucioso prontuario de Ticknor. Sor Juana es apenas un nombre entre los autores de autos sacramentales del siglo XVII y entre los poetas líricos posteriores a Góngora, en el apartado que titula «Regreso a un estilo más sencillo» (Ticknor, 1823: 62 y 66). Al Inca, en cambio, se le distingue significativamente, en la sección de historiadores, por su «European education and knowledge» (ibíd.: 71). Veintiséis años más tarde, en la primera edición de su *History of Spanish Literature*, la postergación, si no el desdén, son más marcados. Ticknor menciona al Inca inmediatamente después de Argensola, y su comentario suena así en la traducción suficientemente fiel de Gayangos (Ticknor,

4 «In America in the nineteenth century the country of romance —perhaps *the* country of romance— was Spain». Continúa Hale: «It is true that this idea of the "romance" of Spain went little further with most than a hectic combination of bull fight and *fandango* with a few guitars and *mantillas* in the background».

5 Historias más o menos nacionales o parciales de las literaturas hispanoamericanas existían desde por lo menos 1863. Véase la bibliografía de Coester (1916: 477-82).



1851, III: 393): «tan inciertas en punto a autoridad y no tan elegantes en cuanto a estilo, son las obras históricas del Inca Garcilaso de la Vega, ingenio más apacible y confiado que sagaz y prudente [...], descubriendo siempre la flaqueza y debilidad hereditarias por ser hijo de una princesa de la sangre real de los Incas». Sus *Comentarios reales* «es un libro lleno de chismografía y de cuentos, escrito en estilo difuso, y en que el autor habla continuamente de sí mismo» (ibíd.: 394).[6] Sor Juana es ahora mencionada de nuevo entre los que representan la decadencia, tanto de la lírica como del drama, pero, al final del capítulo, una nota al calce, de carácter bibliográfico, añade: «De los autores nombrados en esta nota, quien más sensación causó después de Solís fue Sor Juana Inés de la Cruz, más notable como mujer que como poeta» (ibíd.: 232).[7] Bello es mencionado solamente una vez, y no como poeta sino como autoridad en rima y métrica castellanas (Ticknor, 1851, I: 112).

La historia de Ticknor no sólo conoció cuatro ediciones en Estados Unidos durante el siglo XIX, sino que inspiró versiones mucho más breves, por ejemplo la de Augusta Berard, en 1866, la de Helen Conan en 1878 y la de Butler Clark, en 1893, en las que no parece haber lugar para mención alguna de los escritores hispanoamericanos (ni siquiera en el caso de Conan, una protofeminista que presta especial atención a las mujeres escritoras). En 1898 aparecerá la primera edición americana de la historia de Fitzmaurice-Kelly, en

---

6 El original inglés dice: «a gentle and trusting spirit rather than a wise one [...], always betraying the weaker nature of his mother» (III: 155); *Comentarios Reales* «is a garrulous, gossiping book, written in a difuse style, and abounding in matters personal to himself». Luego añade, sin embargo: «In both parts, his *Commenarios* are a striking and interesting book, showing much of the spirit of the old chronicles», y ya sólo critica la credulidad de su autor (III: 158). A título de comparación, en el *Manual* de Gil de Zárate (1844), que era el texto oficial de historia literaria en las universidades españolas, Sor Juana no aparece y el Inca es apenas un nombre y dos títulos (Gil de Zárate, 1844, IV: 166).

7 La lista de poetas líricos que incluye a Sor Juana se introduce con este comentario: «The names of several other authors might be added to this list, though they would add nothing to its dignity or value» (II: 549). El original de la «nota» citada arriba dice así: «a remarkable woman, although not a remarkable poet» (III: 13). Sismondi no parece haber registrado la existencia del Inca ni de Sor Juana, pero Bouterwek, que no menciona al Inca, es mucho más extenso y elogioso que Ticknor con Sor Juana (Bouterwek, 1847: 393-4). Longfellow, el sucesor inmediato de Ticknor en la cátedra Smith, no recoge versos de Sor Juana en su famosa antología/manual *Poets and Poetry of Europe*, pero incluye, sin embargo, el poema *Niágara*, de José María de Heredia, al que no presenta como europeo, sino, naturalmente, como cubano.



un volumen casi tan inclusivo como los tres de Ticknor, pero mucho más manejable: tendrá una gran difusión y será citada con frecuencia entre los hispanistas de Estados Unidos, pero en esa primera edición americana (como en la segunda, de 1912, y en la tercera de 1922) el autor no siente ninguna obligación de mencionar a los grandes autores hispanoamericanos, aunque ya sí de justificarse en el prólogo: «Spanish literature is taken as referring solely to Castillian» (Fitzmaurice-Kelly, 1898: V). Entre tanto, Menéndez y Pelayo —que apreciaba la historia de Fitzmaurice-Kelly y desdeñaba la de Ticknor (Romero Tobar, 1996: 171 y 175)— había comenzado a publicar dictámenes que tendrían gran autoridad entre los historiadores de la literatura española afincados en Estados Unidos. De particular influencia fueron los aparecidos desde 1893 en su *Antología de Poetas Hispanoamericanos*[8] donde sentencia, con característica presunción nacionalista, que la literatura hispanoamericana «ha seguido en todo las vicisitudes de la general literatura española» y que «lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y en segundo lugar, la poesía política» (Menéndez y Pelayo, 1893-5: VIII-IX) . La poesía de Sor Juana —que no es, en general, ninguna de las dos cosas— inaugura el volumen, pero sólo después de haber sido (parcialmente) descalificada de este modo: «En tal atmósfera de pedantería y de aberración literaria vivió Sor Juana Inés de la Cruz, y por eso tiene su aparición algo de sobrenatural y milagroso. No porque esté libre de mal gusto, que tal prodigio fuera de todo punto increíble, sino porque su vivo ingenio, su aguda fantasía, su varia y caudalosa, aunque no muy selecta, doctrina, y sobre todo el ímpetu y ardor del sentimiento, así en lo profano como en lo místico, no sólo mostraron lo que hubiera podido ser con otra educación y en tiempos mejores, sino que dieron a algunas de sus composiciones valor poético duradero y absoluto. Pocas son, a la verdad, las que un gusto severo y escrupuloso puede entresacar de los tres tomos de sus *obras*, y aun esas mismas no se encuentran exentas de rasgos enfáticos, alambicados o conceptuosos; pero así y todo, muy interesante volumen podría formarse con dos docenas de poesías líricas [...]» (ibíd.: LXVI). Muchos años más tarde, Federico de Onís, atento a las nuevas corrientes que habían transformado considerablemente la percepción de la literatura española, de la hispanoamericana y de la

8 Onís (1955: 575) la considera «sin duda el primer intento de construcción de la historia, no sólo de la poesía, sino de la literatura y en cierto modo de la cultura de Hispanoamérica» y señala su influencia en las historias posteriores de la literatura hispanoamericana.



relación entre ambas, acusó a Menéndez y Pelayo de «censurar en América todo lo que signifique negación de la tradición española» y de prodigar «constantes comparaciones con autores españoles que dan la impresión de inferioridad y dependencia de la literatura hispanoamericana respecto de la de España» (Onís, 1955: 576).

Estas «nuevas corrientes» comenzaron a abrirse paso en el cambio de siglo y adquirieron definitivo impulso en 1914. Fueron generadas por una compleja serie de circunstancias. En primer lugar, la llamada (en Estados Unidos) «guerra hispanoamericana» de 1898 redundó en abierto descrédito de la cultura y, en particular, de la literatura españolas, algo que hasta entonces había permanecido relativamente solapado.[9] Ya en 1848, Prescott escribía a Ticknor (a la vista del manuscrito de su *Historia*): «El lector extranjero tendrá cumplida prueba de lo infundada que es la sátira de que los españoles no tienen más que un buen libro, cuyo objeto es burlarse de todos los demás» (citado por Romera Navarro, 1917: 49).[10] Entre los historiadores que siguieron a Ticknor en el siglo XIX, Conan (1878) es la única que alude al problema, y lo hace así: «En todas las épocas, la tiranía eclesiástica y la civil han ejercido en España una influencia represiva sobre el pensamiento y el saber, y así impidieron la expansión general del intelecto, que es la gloria de Inglaterra, Alemania y Francia» (Conan, 7). La presencia de la historia literaria española en las grandes colecciones o vadémecums de historias literarias europeas publicadas en Estados Unidos resulta durante este cambio bastante errática. En 1898, Sir Edmund Gosse —bibliotecario de la House of Lords— elige la historia de Fitzmaurice-Kelly para su colección «Short Histories of the Literatures of the World». Henry Todd incluye a España en las *Lectures on Literature* que se impartieron en Columbia University en 1909-1910. Sin embargo, un año después, el profesor de la Universidad de Chicago Richard Moulton, que construye su largo resumen, *World Literature*, sobre la colección editada por Gosse, pasa completamente por alto a la literatura española como tal, menciona *El mágico pro-*

9 Otras formas de ese descrédito han sido analizadas por Guzmán: véase, sobre todo, la sección «Typecasting and the Repulsion of the Spaniard» en el tercer capítulo de su tesis doctoral (Guzmán, 1997: 161-8).

10 En 1850, Prescott, en su reseña de la *Historia* de Ticknor, alude indirectamente al caso cuando observa que «hasta ahora, la literatura española ha sido explorada de forma menos minuciosa que la literatura de casi cualquier otra nación europea» (Prescott, 1904: 365).



digioso de Calderón por su relación con el mito de Fausto y dedica a Cervantes menos de una página.[11] Ya para entonces empezaba a ganar beligerancia el criterio que culminaría, diez años más tarde, en esta declaración de un alto empleado del Departamento de Educación en el Estado de Nueva York: «sólo un osado se atrevería a postular que España está a la altura de Inglaterra, Francia, América o Alemania en lo que se refiere a grandeza. Su literatura es notablemente inferior a la de Italia. Para un inglés, un americano, un alemán o un francés de cultura media, no hay en España más que un gran autor digno de atención, Cervantes, y sólo una gran obra, *Don Quijote*» (citado por Fernández, s. f.: 20).[12]

Entre tanto, la cultura y, dentro de ella, la literatura hispanoamericanas comienzan a adquirir su propia carta de ciudadanía en la segunda década del siglo XX, gracias a la confluencia de ese desprestigio de lo español con una serie de fenómenos curiosamente ajenos, en principio, a indagaciones académicas. El primero es la construcción del canal de Panamá, inaugurado el 5 de agosto de 1914: «la construcción del Canal de Panamá ha dirigido nuestra atención hacia el Sur. Hemos descubierto que esas vastas regiones desconocidas están habitadas por seres humanos que merecen ser mejor conocidos, aunque sean de índole tan diferente a la nuestra», escribe en 1916 el protohistoriador de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos (Coester, 1916: VII).[13] El segundo, exactamente de la misma fecha, es el comienzo de la primera guerra mundial, que cerró buena parte de Europa al tráfico mercantil y cultural con Estados Unidos y Latinoamérica,[14] y despobló inmediatamente las clases de alemán (hasta entonces las más nutridas entre las clases de lengua que se impartían en Institutos y Universidades de Norteamérica). «La gran mayoría de los estudiantes que en otras circunstancias hubieran

---

11 En ese contexto resulta de doble filo el elogio que le merece Cervantes: «Perhaps there is no more universally recognized world classic than *Don Quixote*» (Moulton, 1911: 418).

12 «He is a bold man who will claim that Spain ranks with England, France, America or Germany in any element of greatness. Its literature is far inferior to that of Italy. The average educated Englishman, American, German or Frenchman credits Spain with only one great author —Cervantes— and only one great work —*Don Quixote*—».

13 «the building of the Panamá Canal has directed our attention to the South. We have discovered that those vast unknown regions are inhabited by human beings worthy of being better known though their character differ widely from our own.»

14 Como en un eco del Lowell de 1889, Onís informará en 1921 que el creciente interés de los últimos cinco años por las culturas hispánicas en Estados Unidos «has been stimulated by a flourishing trade» (Onís, 1955: 53).



estudiado alemán, se pasaron al español» (Fernández, s. f.: 13).[15] Se produce así una compleja situación: la popularidad de la lengua (por su utilidad comercial en Latinoamérica) y el desprestigio de la cultura coinciden en el tiempo y el espacio. Los profesores y promotores del español en Estados Unidos, preocupados con la situación, fundan en 1915 la revista *Hispania*, en un «intento de rodear de prestigio intelectual y cultural al estudio del español y del mundo hispánico» (Fernández, s. f.: 10).[16] El tercer fenómeno, quizá el más decisivo para la historia de la literatura, es el reconocimiento del Modernismo como acontecimiento literario a la vez de gran categoría, de indudable identidad hispanoamericana y de decisiva influencia en España. Trend lo recordaría así, en el prefacio a las correcciones que introdujo hacia 1940 en *The Oxford Book of Spanish Verse*, recopilado antes por Fitzmaurice-Kelly: «La verdad es que, desde los tiempos de Rubén Darío, ha sido imposible dejar fuera a Hispanoamérica» (Fitzmaurice-Kelly, 1940: XXXV).[17] Federico de Onís, casi siempre entre dos fuegos, lo distinguiría así en su antología de 1934: «El Modernismo significó para América el logro por primera vez de la plena independencia literaria [...]. Había habido, sin duda, en América grandes escritores en el siglo XIX, como los hubo en la época colonial; pero no eran más que seguidores o representantes, más o menos valiosos y originales individualmente, de modos literarios que habían sido creados originalmente en Europa y que habían llegado allá, a menudo, tardíamente y casi siempre a través de España».[18] Y concluye en otro pasaje: «La poesía modernista es comparable tan sólo a la del siglo de oro» (Onís, 1934: XXIII y XVII). Más aún,

15 «Spanish would pick up the lion's share of the masses of students who otherwise would have opted for German».

16 «the attempt to create intellectual and cultural prestige for the study of Spanish and the Hispanic World».

17 «The truth is that since the time of Rubén Darío, it has been impossible to leave out Spanish America».

18 En 1920, Onís todavía podía declarar en *Hispania*, con referencia a la primera guerra mundial: «Entonces empezó a desarrollarse, como una fiebre colectiva, el ansia de conocer el español y todo lo referente a los pueblos donde el español se habla. El español era el instrumento para entenderse con ellos y con ellos comerciar. Pero comerciar, si ha de hacerse bien, es una actividad difícil: no basta con conocer la lengua; hay que conocer a los hombres que la hablan, sus gustos, su carácter, sus costumbres, su psicología, sus ideales; para lograrlo hay que conocer su historia, su geografía, su literatura, su arte. Los pueblos hispanoamericanos son hijos de España: hay, pues, que ir a la fuente y conocer a España. De todo este rodeo es capaz la mente norteamericana cuando quiere orientarse seriamente para la acción» (Onís, 1955: 689-90). Romera Navarro lo había señalado ya en 1917 (Romera Navarro, 1917: 5).

tal y como se legitimaba entonces la historia literaria, el Modernismo —como en España el Siglo de Oro— sólo podía ser la culminación de un largo proceso independiente y continuo, cuyos orígenes, sin duda sólidos y autóctonos, deberían ser inmediatamente localizados. El cuarto es el auge creciente de la moderna crítica literaria desde 1915 y sus decisivas consecuencias para la historia literaria. Por una parte, «la campaña a favor de la crítica literaria en la universidad fue a menudo de la mano de los esfuerzos destinados a legitimar la literatura moderna como objeto de estudio» (Graff, 1987: 124); por otra, criterios historicistas de fuentes e influencias, como los aplicados por la «mentalidad genética» del siglo XIX, comienzan poco a poco a ser contrapesados por análisis textuales independientes y estudios de relaciones más propiamente comparatistas (Graff, 1987: 140; Guillén, 1989: 96). En todo caso, las nuevas historias literarias añadirán inmediatamente apéndices bibliográficos para dar cuenta de esa crítica y se atendrán cada vez más a sus juicios.

En este contexto —y al parecer a instancias de Ford, el tercer sucesor de Ticknor en la cátedra Smith de Harvard, todavía dedicada primordialmente a la literatura española— Alfred Coester escribe la primera historia norteamericana de la literatura hispanoamericana, *The Literary History of Spanish America*, publicada en 1916.[19] Se trata de un volumen de casi 500 páginas —aproximadamente la extensión del manual de Fitzmaurice-Kelly— donde el período colonial y el revolucionario reciben breve atención en los dos capítulos iniciales, para dejar paso a un estudio más pormenorizado de la literatura del XIX y comienzos del XX, dividida por naciones. Se trata de un plan muy semejante al del «apéndice» del padre Blanco García, en el tercer tomo de *La literatura española en el siglo XIX* (1894), pero con una actitud significativamente distinta. Sus mayores diferencias se ponen de manifiesto a propósito de la figura ahora más destacada de las letras hispanoamericanas: Rubén Darío. El padre Blanco —a la zaga de Valera— anota «que [Darío] sigue las huellas de los modelos parisienses», que es «un sibarita del estilo» y que «en cuanto al fondo, se hace eco del pesimismo y la voluptuosidad más disolventes» (Blanco, 1891-4, III: 320). Coester corrige: «este poeta de

19 Federico de Onís acababa de llegar de España para ocupar la cátedra de Columbia University: «La Literatura de las Repúblicas Iberoamericanas, de habla española o portuguesa, sólo principió a estudiarse en este país con la fundación de la primera cátedra separada, en la Universidad de Columbia, por el maestro Federico de Onís, en 1916» (Hamilton, 1960: 7).



talento absorbió tendencias y métodos y los fundió en un producto enteramente propio» (Coester, 1916: 450).[20]

Con todo, la historia de Coester es sólo parcialmente independiente de los criterios establecidos desde España. Observa en el prólogo: «el juicio de valor que a uno le merezca la literatura hispanoamericana depende enteramente del punto de vista con el que el crítico emprenda su estudio. Si la considera una rama o subdivisión de la literatura española, alcanzará conclusiones semejantes a las del recientemente desaparecido Menéndez y Pelayo, en su *Historia de la poesía hispanoamericana*. Como español, la exuberancia de la poesía patriótica americana no sólo le parece detestable, sino mala literatura. En su opinión, sólo tienen valor aquellos productos que se aproximan al modelo establecido por los clásicos españoles» (Coester, 1916: IX).[21] Coester no desmentirá en ningún momento a Menéndez y Pelayo, que es, con mucho, el crítico más citado en el libro, siempre con acato. Coester registra además, puntualmente, la presencia y la influencia de los escritores españoles en América del Sur,[22] cuya literatura define en los términos establecidos por el maestro: «the form of Latin-American literature has been imitative while the matter is original» (Coester, 1916: X). Apenas si en el caso de Sor Juana se limita a matizar por cuenta propia (y con extraño criterio): «En cuanto a su rango en el mundo de las letras, entre las mujeres nacidas en América que han escrito en español, le corresponde en toda justicia el segundo lugar, tras la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda» (ibíd.: 28).[23]

20 «this talented poet absorbed tendencies and methods and welded them into a product of his own».

21 «The judgement which one renders on the value of Spanish-American literature depends entirely on the point of view with which the critic approaches its study. If he considders it a branch or sub-order of Spanish Literature, he will reach conclussions similar to those of the late Marcelino Menéndez y Pelayo, in *his Historia de la poesía hispano-americana*. To him as a Spaniard the exuberance of American patriotic verse is not only detestable but bad literature. To his mind, only those productions have worth which approximate the standard set by Spanish classics».

22 Lope aparece, por ejemplo, porque menciona a Pedro de Oña en el *Laurel de Apolo* (Coester, 1916: 12) y porque tres de sus obras se tradujeron al nahuatl (ibíd.: 30). En cambio, su nombre no se recoge en el índice final, que parece reservado casi exclusivamente a los escritores hispanoamericanos, como una forma solapada de demarcar territorios.

23 «As for her rank in the world of letters, after the Cuban Gertrudis Gómez de Avellaneda, the second place among women of American birth who have written in Spanish may be rightfully accorded to Sor Juana Inés de la Cruz.» En cuanto al Inca, Coester le

Las deficiencias de Coester fueron subsanadas en parte por dos historias más especializadas aparecidas poco después en editoriales neoyorquinas. Es significativo que la primera sea una historia del movimiento modernista titulada *Studies in Spanish-American Literature*, escrita por Isaac Goldberg y alentada también por el profesor Ford, que escribe en la introducción: el Modernismo «demostró que los hijos americanos tenían algo de valor y de invención propia que devolver a la madre ibérica [...]. Ya va siendo hora de que nosotros mismos [en Estados Unidos] nos hagamos cargo de nuestro atraso en este asunto» (Goldberg, 1920: VIII).[24] Goldberg encontrará en Rubén Darío el epítome de esa nueva preeminencia: lo que le hace poeta de América es su universalidad; Darío «es tan de Mallorca como del Oriente, tan griego como español» (Goldberg 1922: 196). «Puede equiparársele no sólo a los más grandes poetas que han escrito en lengua castellana, sino también a los maestros de la poesía universal» (ibíd.: 208). A diferencia de Coester, que se limitaba a poco más que datos y biografías, al modo decimonónico, Goldberg —que parece conocer tan bien la literatura española como la hispanoamericana— empieza ya a conciliar investigación y análisis de un modo mucho más avanzado.[25] La segunda historia, *Spanish Colonial Literature in South America*, de Bernard Moses, publicada en 1922, tiene todavía en común con la de Coester y la del padre Blanco su división por países y su preferencia por las biografías y los datos, pero se distingue por sus frecuentes citas de fragmentos representativos. Extensa como es, no deja de tener sorprendentes olvidos: no sé, por ejemplo, como interpretar el hecho de que Moses, aunque promete ocuparse tanto de poetas como de historiadores, no da noticia alguna de Sor Juana.

---

dedica diez líneas y este comentario sobre los *Comentarios*, donde apenas mejora a Ticknor: «As history the book is not absolutely reliable, but as entertaining literature it is unsurpassed by any other of the histories of Peru» (Coester, 1916: 4).

24 «showed that the American children had something of value and of their own contrivance to bring back to the Iberian mother [...]. It is high time that we rouse ourselves to a sense of our backguardness in the case» (Goldberg, 1920: VIII). La historia de Goldberg fue traducida al español por Cansinos Assens en 1922. Díez Canedo escribe en el prólogo a esa traducción: «A nuestro parecer, no hay alternativa posible: o una sola literatura con la de España, o tantas, si no como repúblicas, más o menos artificiales en sus límites, como países naturales haya en la América de habla española» (Goldberg 1922: 11). Díez Canedo parece incorporarse así a un debate que, acaso sin mucho fuego, tiene aún cierta vigencia.

25 Así, Goldberg es el primero, creo, en tener en cuenta la historia de Cejador, pero lo hace mayormente para corregir su percepción del modernismo hispanoamericano (Coester, 1916: 71-2).



En Estados Unidos, esta primera efervescencia, impulsada por aquellos acontecimientos históricos, no parece haber perseverado con la misma intensidad, por lo menos en lo que se refiere a la historia de la literatura hispanoamericana como tal.[26] Las reseñas de *Hispania* dan fe, sin embargo, de una serie de estudios puntuales, artículos de carácter más o menos histórico y, sobre todo, numerosas antologías o *readers* para uso de escolares. Entre las antologías cabe destacar dos, por su valor testimonial e incluso su contribución a la evolución de la historia literaria. Una, la de Federico de Onís, de 1934, con cerca de 1.200 páginas y abundante bibliografía, se circunscribe a los cincuenta años anteriores (1882-1932), abarca tanto la poesía española como la hispanoamericana y corrige extensamente a Menéndez y Pelayo.[27] La otra, de Torres Rioseco, publicada en 1939, es menos interesante por su breve contenido que por sus radicales peticiones de principio. Primero establece: «Creo que ha llegado ya el momento de hablar sin ambages de la importancia de nuestras letras. Hasta ayer nuestra literatura era una especie de apéndice de la española y era común que en las historias dedicadas a la madre patria aparecieran los nombres de Sor Juana Inés de la Cruz, José Asunción Silva o Rubén Darío. ¡Error lamentable! La literatura española, muy rica en sí, no necesita de estos nombres para aumentar su prestigio. La literatura de Hispanoamérica, abundante también, no puede estar bien representada por tres o cuatro nombres» (Torres-Rioseco, 1939: V). Segundo, la corta existencia de la literatura hispanoamericana ha dejado de ser un obstáculo y no requiere disculpas: «Nuestra literatura se caracteriza por un continuo mejoramiento y por esta razón dedico mucho más espacio a los autores modernos que a los coloniales» (ibíd.: VII). De hecho, sólo incluye a Ercilla y Sor Juana entre los coloniales, aunque antes había sentenciado: «Ercilla es español y por tanto no nos pertenece». Sobre Sor Juana concluye: «En los tres siglos coloniales Sor Juana Inés de la Cruz es el único escritor verdaderamente gran-

---

26 La de Coester conoció otras dos ediciones americanas, en 1928 y en 1941, y no parece haber tenido competencia en esos 25 años. En 1941 apareció el volumen de Hespelt *et al.,* que tiene un objetivo más pedagógico que de innovación y corrección. Su tercera y, al parecer, última edición es la de 1965, pero ya para entonces se había traducido al inglés la historia de Anderson Imbert (1963), publicada en español en 1954, con siete reediciones en los 20 años siguientes, manual estándar en las universidades norteamericanas. En 1965, Anderson Imbert se convirtió en el primer profesor de Harvard dedicado específicamente a la literatura hispanoamericana.

27 La antología de Onís se publicó en Madrid pero fue gestada y ejerció su mayor influencia en Estados Unidos, y por eso se tiene aquí tan en cuenta.



de que produce el continente americano» (ibíd.: 139). Tercero, desdeña «la cuestión geográfica», que aún perturbaba a los historiadores de la literatura, y prefiere quedarse en una división por géneros, más afín a la nueva crítica literaria: «Nunca me ha preocupado la cuestión geográfica en literatura. Siempre he considerado a la América hispana como un solo país» (ibíd.: VII).[28]

Este desigual pero decidido impulso hacia la autonomía y el reconocimiento de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos alcanza una primera consolidación cuando la Universidad de Harvard invita a Pedro Henríquez Ureña a impartir las prestigiosas Charles Eliot Norton Lectures durante el curso académico de 1941-1942.[29] Las conferencias de Henríquez Ureña, publicadas en 1945 con el título de *Literary Currents in Hispanic America*, constituyen todavía un trabajo de historia literaria con una gran carga biografista, porque, como indica en el prólogo, «la mayoría del público al que me dirigía no estaba familiarizado con mi tema» y necesitaba esa información (Henríquez Ureña, 1945: V);[30] sin embargo, al mismo tiempo, introducía con sólida autoridad analítica correcciones importantes y generalmente definitivas a tantas historias literarias que habían divulgado la materia con un sesgo españolista y deficientes criterios de valor. A diferencia de Coester y Torres Rioseco, Henríquez Ureña trata con igual detalle todos los períodos y reduce drásticamente el peso de la influencia española. Así, la supuesta deuda del Inca con España se vuelve más bien una asimilación del

28 Hacia 1960 todavía los hitoriadores de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos se sentían obligados a hacer idénticas o parecidas peticiones de principio. Por ejemplo, Hamilton (1960: 8): «A mi juicio, la Literatura de Hispanoamérica no es, en *primer* lugar, un simple apéndice de la literatura de España. En *segundo* término, no consiste solamente en la suma de literaturas nacionales de veinte naciones hispánicas, ordenadas por orden alfabético o geográfico, o sin orden alguno, como suelen hallarse. *Tercero*, la literatura iberoamericana, como un gran todo variado y uno, ha de situarse dentro del ámbito de la literatura universal y comparativamente frente a la de los Estados Unidos». En 1949, Torres Rioseco publicó *The New World Literature. Tradition and Revolt in Latin America*, pero se trata ya menos de una historia que de un ensayo o un volumen de crítica literaria.

29 Las primeras «Charles Eliot Norton Lectures» se impartieron en 1927. Tres hispanoamericanos han sido invitados desde entonces, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges (1967-1968) y Octavio Paz (1971-1972), pero sólo un español (y español exiliado), Jorge Guillén (1957-1958). Esta diferencia, por más que no llegue a responder a una proporción perfectamente estadística (la población española sólo constituye el 10 % del mundo hispanoablante) no deja de representar la prevalencia que adquirió en Estados Unidos la literatura hispanoamericana a partir de un determinado momento.

30 «my subject was not familiar to the majority of the audience to whom I addressed my lectures».



más puro Renacimiento europeo (Henríquez Ureña, 1945: 63); el Inca deja entonces de ser un historiador crédulo, divulgador de cuentos y leyendas para convertirse en un «imaginative historian», de manera que sus «descripciones optimistas, descalificadas en otro tiempo como fantasías utópicas, resultan ahora bastante plausibles, en lo esencial»; en conclusión, los *Comentarios* dejan de ser sólo la más entretenida de las historias del Perú para convertirse en «la mejor de todas las obras sobre la historia temprana de América» (ibíd.: 65).[31] Sobre Sor Juana establece que «ninguno de sus contemporáneos, lo mismo en España que en las Américas, está a su altura en virtuosismo técnico»[32] y —apoyado en la autoridad de Vossler, que en 1934 había declarado el *Primero sueño* una auténtica «obra maestra»— la instala entre los precursores de Goethe y de Shelley (ibíd.: 80).[33] De Andrés Bello empezará por destacar su esfuerzo para que la cultura hispanoamericana se independizara de los modelos de la «over-sophisticated Europe» (ibíd.: 100). De los más modernos puede anotar, por ejemplo, que Gutiérrez Nájera precede en bastantes años a Azorín en la composición de detalladas miniaturas (ibíd.: 177) y que la influencia de Darío es comparable a la de Quevedo, Lope, Góngora, Calderón y Bécquer (ibíd.: 169).

¿Qué ha ocurrido entre tanto en Estados Unidos con las historias de la literatura española? Por una parte, el llamado «prestige problem» (Fernández, s. f.: 23), es decir, la preocupación por el desprestigio cultural abiertamente desatado desde el 98, da lugar a una campaña académica que incluye la más extraordinaria producción y reproducción de historias de la literatura española conocida nunca en el país.[34] Se publican ya tanto en inglés como en español y pueden ir acompañadas de proclamas como ésta: «Spanish literatu-

---

31 «The optimistic description of Garcilaso, dismissed once as utopian fancies, now seem quite plausible in their essential features»; «[His books are] the best of all the works on the early history of the Americas».

32 «None of her contemporaries, whether in Spain or in the Americas, equals her in technical virtuosity.»

33 La referencia a Vossler es un indicio de la autoridad que la crítica literaria había adquirido ya entre los historiadores. A Vossler se debe, por ejemplo, que en 1937 la historia de Valbuena Prat ofreciera en España una imagen de Sor Juana despojada de los prejuicios de sus predecesores (Valbuena, 1937: 166-8).

34 Ocurre todo esto mientras en las historias españolas cunde la tesis «castellanista» de Menéndez Pidal, presentada por primera vez precisamente en 1916, con escasas y tardías notas discordantes (sobre todo por parte de Díez Canedo) ya en 1935 (Romero Tobar, 1999: 35-6).

re is one of the great literatures of the world» (Espinosa, 1939). Por otra parte, el «gran relato» nacional, con sus nociones de canon y continuidad, empieza a revelar sus quiebras y limitaciones ante el nuevo auge de la literatura hispanoamericana, que deja en casi todos estos manuales una inusitada serie de marcas y de inquietudes: desde 1914, las historias norteamericanas de la literatura española o bien se tornan más inclusivas o bien se consideran en la obligación —inusitada en España— de reflexionar sobre sus exclusiones y, de algún modo, justificarlas, aunque en ninguno de los dos casos se llega a conseguir, por lo menos hasta Ángel del Río (1948), un nuevo producto historiográfico estable y convincente.[35]

Ford, el heredero en Harvard de la cátedra Smith, el impulsor de las obras pioneras de Coester y Goldberg, será el primero en reflejar estas turbulencias. Ya en 1901, en su antología de la lírica española —mayormente sumisa a Menéndez y Pelayo y al padre Blanco—, Ford había incluído a Sor Juana con un soneto y las famosas redondillas que comienzan: «Hombres necios, que acusais / a la mujer sin razón»; junto a Gómez de Avellaneda, Heredia y, sobre todo, Bello («the most important author that South America has yet produced», 1901: 389).[36] En 1918, de las ocho conferencias en que resumió la historia de la literatura española para el público del Instituto Lowell de Boston, la octava, «High Points of Spanish American Literature», fue uno de esos «apéndices» que repetirían nuevos historiadores (Sarah

35 Desde luego, junto a esas formas de involucrarse, no dejó de sobrevivir el viejo estilo de los que, cuando más, se limitaron a advertir, como Romera Navarro (1928): «Me he abstenido de tomar resuelto partido en las controversias no dilucidadas del presente» (Romera Navarro, 1928: III). Así, por ejemplo, Warren (1929), Boggs (1937), Espinosa (1939) y el más citado y elogiado, Mérimée (traducido en 1930). Mérimée menciona a todos los de rigor: el Inca, Sor Juana, Bello, Darío; junto a algún inesperado, como Gómez Carrillo. Romera Navarro todavía menciona al Inca, Sor Juana y Darío; Boggs, al Inca y a Darío; Warren, que tiene la justificación de limitarse a la literatura moderna, aunque sea en dos extensos volúmenes de abundantes referencias a otras literaturas europeas, menciona a Darío y a Nervo; Espinosa sólo a Darío. Todos, incluso Mérimée, se atienen mayormente a los viejos lugares comunes.

36 Es sintomática la irregularidad de la presencia de Sor Juana en las antologías. La incluye Ford en 1901 pero no Hills y Morley en 1913, aunque el *modern* de su *Modern Spanish Lyrics* no les impide abarcar desde Gil Vicente a Rubén Darío. En 1908, Menéndez y Pelayo no incluyó nada de Sor Juana en *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* (aunque sí al Bello de la Zona Tórrida y al Heredia del Niágara). Innumerables colecciones de *Cien mejores poesías* surgieron enseguida en Hispanoamérica: la de Méjico, aparecida en 1914, recogía más poemas de Sor Juana que de ningún otro autor.



Coleman, por ejemplo, en 1936) o historiadores renovados (como el Fitzmaurice-Kelly de 1926), y que pronto serían denunciados por hispanoamericanistas como Torres Rioseco. Sobre el Inca y Sor Juana, Ford (como luego Fitzmaurice-Kelly y Coleman, a su modo) repite lugares comunes instaurados en el XIX: el Inca «mezcla mucho material legendario y ficticio con una historia real del Perú»; Sor Juana es «decididamente una figura interesante», a pesar de los «defectos estilísticos de una parte de su obra».[37] Bello es el más atendido y elogiado de todos; Darío, el más castigado por su agresión a Roosevelt: en 1918 corrían tiempos de irritable patriotismo en las universidades de Estados Unidos (Fernández, s. f.: 11 y ss.).[38]

Mucho más completas y complejas, a pesar de su puro esquematismo, son las *Tablas cronológicas de la literatura española*, que Pedro Henríquez Ureña publicó en Boston, Nueva York y Chicago en 1920. En una minuciosa «Advertencia» inicial señalaba: «Considero aquí como literatura española la escrita en idioma castellano en la Península Ibérica». Pero ese límite resultaba infinitamente poroso para un historiador tan matizado como Henríquez Ureña. Y así se corrige luego: «Respecto a los hispano-americanos, he seguido dos reglas. En unos casos, se trata de escritores de nacimiento americano residentes en Europa, y su obra es parte esencial de la literatura de España, aunque a veces lo sea también de la literatura de la América española [...]. En otros casos, en cambio, pongo entre paréntesis rectangulares los datos relativos a manifestaciones que pertenecen exclusiva o principalmente a la literatura de la América española, pero que interesan como signos de la extensión de la cultura hispánica [...] o porque el escritor vivió en España largo tiempo [...], o porque su obra tiene significación para todo el idioma» (Henríquez Ureña 1920: IV). El resultado es un panorama de nombres y fechas de inusitada y estimulante inclusividad (por ejemplo,

37 «mingles with a real history of Peru much legendary and fictitious matter» (Ford, 1925: 253). Sor Juana is «decidedly an interesting figure» a pesar de los «stylistic defects in part of [her] work» (ibíd.: 250-1).

38 Fitzmaurice-Kelly introduce en 1926 dos páginas más o menos apendiculares con esta justificación: «Among South-American authors, only those names which have found a place in Spanish literature have hitherto been included in these pages. This precludes more than a passing reference to [y añade una lista que va de Olmedo a Juana de Ibarbouru]». El manual de Coleman es breve y de mucho menos interés. Pero incluso conferencias y artículos que son brevísimos panoramas históricos, como el de Sherwell, de 1919, «Literatura española e hispanoamericana», llevan esta apostilla condescendiente: «Para terminar haré breve mención de algunos autores hispanoamericanos notables» (Sherwell, 1922: 21).



junto al Inca menciona a Espinosa Medrano; junto a Sor Juana, a Sigüenza y Góngora; junto a Bello, a Baralt; junto a Darío, a Rodó...).

Con todo, la más radical propuesta de inclusividad fue la de José Luis Perrier en 1924, en su *A Short History of Spanish Literature*. El «Prefacio» del manual la justifica así: «El autor se ha limitado a los escritores cuya obra es esencial [...]. Al mismo tiempo, el autor ha tenido el cuidado de incluir en su obra a los escritores hispanoamericanos más significativos. Por regla general, las obras escritas en América quedan enteramente excluidas de las historias de la literatura española o se relegan a un apéndice que tanto profesores como alumnos pasan cuidadosamente por alto».[39] Pero la propuesta de Perrier no resultó, ni siquiera entonces, enteramente avanzada ni convincente. Por una parte, su principio de inclusión era menos deferente y más confuso de lo que prometía con respecto a la literatura hispanoamericana, como cuando declara: «La literatura hispanoamericana no es más que un capítulo de la literatura española, y no puede ser estudiada aparte de las grandes corrientes literarias de la madre patria» (Perrier, V).[40] Consecuente con ese principio, llegará a escribir sobre Darío: «aunque un verdadero cosmopolita, Rubén Darío fue genuinamente hispanoamericano, o mejor español, que tanto da»[41] (Perrier, 1924: 161). Más aún, el criterio de valor de Perrier dista mucho de ser independiente e innovador. Sobre Sor Juana, por ejemplo, traduce literalmente los dictados de Menéndez y Pelayo.[42] Sobre el Inca parece corregir el prejuicio tradicional cuando declara a los *Comentarios reales* «el libro más genuinamente americano que se ha escrito nunca, el único que nos deja entrever el alma de las razas conquistadas», pero luego reincide en aquel

39 «the author has limited himself to the writers whose works are essential [...]. On the other hand, the author has been careful to include in his work the most significant Spanish American writers. Works written in America are, as a rule, entirely omitted from histories of Spanish literture, or they are relegated in an appendix, which both teachers and students are careful to pass over.»

40 «Spanish American literature is nothing but a chapter of Spanish literature, and cannot be studied apart from the great literary currents of the mother country.» Perrier concede, sin embargo: «Whereas a fair idea of the contemporary literature of Spain can be obtained from the study of a dozen writers, in so far as America is concerned, a good many more must be taken into consideration» (ibíd.: VI).

41 «although a true cosmopolitan, Ruben Darío was a genuine Spanish-American, or rather a Spaniard, which amounts to the same.»

42 «a gentle poetess whose appearance in an atmosphere of pedantry and corrupted literary taste seemed to partake of the supernatural. [Her] life [...] is still more admirable than her works» (ibíd.: 78).



prejuicio al concluir que la idealización de los *Comentarios* los aproxima más a la novela que a la historia (ibíd., 48). Por otra parte, como observará una reseña aparecida en *Hispania*, la inclusión de tantos nuevos autores en un manual tan breve se hace a costa de escritores y períodos que deberían haber sido incluidos.[43] En último término, en la historia de Perrier son menos importantes las relaciones y los paradigmas que la mera acumulación.

También la justificación de exclusiones se convirtió pronto en un protocolo ineludible y a menudo farragoso. En 1925 —el mismo año que se imprimen las conferencias de Ford— se encuentra ya en dos historias tan dispares como las de Barja y Northup; en 1929, en el volumen de Peers. En su serie de *Libros y autores*, Barja se atiene sin matices ni concesiones a esta norma: «De la misma manera que decidimos excluir toda clase de literatura no comprendida en aquellas tres [poesía, novela, drama], decidimos excluir toda literatura no castellana. En primer lugar, la hispanoamericana. También esta literatura merece trato más extenso e interesado que el de refilón que acostumbran prestarle los historiadores de la nacional» (Barja, 1925, II: XI). Barja termina su largo recorrido sin mencionar al Inca, ni a Sor Juana, ni a Bello, ni siquiera a Gómez de Avellaneda[44] y consigue presentar a la generación del 98 con tres o cuatro referencias a Darío, todas muy breves y de este cariz: «Eran los días de los grandes éxitos de Rubén Darío» (Barja, 1925, III: 423). Northup, por su parte, se justifica así: «los escritores hispanoamericanos se mencionan sólo cuando, por su residencia en España, se identifican a sí mismos con la literatura española, o cuando su influencia ha sido tan grande que no puede ser pasada por alto» (Northup, 1925: vii). Sor Juana, pues, no se menciona, pero sí el Inca que, una vez más, «mezcla fábulas y hechos reales» (ibíd.: 205). Bello aparece como el autor de la mejor gramática (ibíd.: 392) y Darío como un poeta influyente que, además, «no es el poeta de Nicaragua, ni siquiera de Sudamérica [...]. Fue mucho más que eso: un cosmopolita que en cualquier capital se sentía en casa, pero se encontraba en su elemento sobre todo en París» (ibíd.:

43 «The only difficulty here is to justify the adition of so much new material to a book which purports to be a condensed manual of the field which other histories have treated at too great length for ordinary school use as texts. The author has done this at the expense of some phases which might better be included» (Bailiff, en Perrier, 1924: 283).

44 Sí a Ruiz de Alarcón, sin ninguna excusa explícita.



407).[45] Peers, por su parte, en uno de los capítulos que se asignó en *A Companion to Spanish Studies*, advierte: «aunque las dos notables y prósperas literaturas de Latinoamérica y Cataluña no pueden ser tratadas en detalle en este volumen, es necesario decir algo de ellas por el peso que tienen en la literatura española nacional». Ese «algo», en el caso de Hispanoamérica, se limita a una referencia a Darío (del que sólo menciona *Azul...*), y a la recomendación de que, junto a Darío, se lea a Silva, Rodó, Gutiérrez Nájera, Nervo y Santos Chocano (Peers, 1929: 181-2).

La mayoría de estas historias conocieron varias ediciones, pero a partir de 1948 todas fueron desbancadas en algún grado por la *Historia de la literatura española*, de Ángel del Río. La forma que Del Río tiene de anunciar y justificar explícitamente los límites de su historia no es particularmente novedosa y hasta peca de exaltación patriótica: se ocupará, dice en la inevitable «Introducción», de «obras escritas en castellano por autores nacidos en España o por algunos extranjeros que cultivaron la lengua española», si bien, por otra parte, no podrá dejar de mencionar a aquellos hispanoamericanos indispensables para «tener idea de la totalidad del genio hispánico, del cual es sólo una manifestación, aunque sea la más alta, sintética y universal, la literatura que vamos a estudiar» (Río, 1948: 3-4). Lo que tiene singular interés a lo largo de su historia es que la literatura hispanoamericana parece haber alcanzado ya, en el ámbito de la literatura española, y aunque siempre de forma provisional, una presencia de hecho y derecho mayormente razonada y raramente arbitraria, desestabilizadora o condescendiente. Ni mero apéndice ni noticia pormenorizada sin más, Del Río trae a su lugar a los escritores hispanoamericanos siempre que puede demostrar de algún modo la pertinencia de tal inclusión. Así, además de clásicos de la colonia como el Inca o Sor Juana,[46] menciona a Ola-

45 «Spanish American writers are mentioned only when by residence in Spain they have identified themselves with Spanish literature, or when their influence has been too great to neglect»; «[Garcilaso] mingles fable with fact»; «[Darío] is not the poet of Nicaragua, nor even of South America [...]. He was more than that —a cosmopolitan at home in every capital, but especially in his element in Paris—».

46 Tampoco lo que dice sobre ellos es en general nuevo; más bien se limita a registrar un viejo consenso profesional ya bien afincado: del Inca dice: «el primer escritor hispanoamericano [...], pasó toda su vida adulta en España [...]. Por su pluma habla con elocuencia por vez primera el alma criolla: ideas europeas y sentimiento americano» (ibíd.: 177-8). De Sor Juana: «Entre los poetas influenciados [sic] por Góngora se cita también a la gran poetisa mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, una de las glorias de las letras de América» (ibíd.: 298).



vide por su influencia sobre Jovellanos, a Alfonso Reyes por su interacción con los intelectuales españoles de su tiempo, o a Borges por su actividad entre los ultraístas. La historia de Del Río supondrá, pues, para las historias de la literatura española publicadas en Estados Unidos, lo que *Literary Currents*, de Henríquez Ureña, supuso para las historias de la literatura hispanoamericana. Los debates nunca han cesado del todo y, después del llamado *boom* latinoamericano, entrarán en otras fases que obligarán a nuevas revisiones de la historia literaria, es decir, de sus orígenes y de la continuidad de sus progresos, pero, entretanto, estos dos monumentos aproximadamente contemporáneos habían alcanzado un paradigma histórico provisionalmente estable.



EL RETO IMPOSIBLE DE LA HISTORIA LITERARIA: EL CASO CAMBRIDGE

David T. Gies (Universidad de Virginia)

Uno teme que Pierre Menard tuviera razón cuando declaró: «No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil» (J. L. Borges, 1956: 45). Obviamente, el problema peliagudo de la creación de la historia literaria podría caber dentro de la categoría de Menard y éste se desesperaría, si no por la inutilidad de esta actividad, a lo menos por su aparente imposibilidad. Y si Menard se desesperó, entonces su colega Funes, cuya memoria implacable le quitó la posibilidad de establecer conexiones (es decir, de pensar), se enloqueció en su vano deseo de organizar su propia realidad y reducirla a unidades comprensibles. Como revela el narrador de su historia, «Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (J. L. Borges, 1956: 116). Si Menard no podía (¿cómo no?) revivir cada momento, cada detalle de la vida del autor de *Don Quijote* para poder imitar no sólo el producto final (el libro) sino también las experiencias que informaron dicho libro, y Funes no podía olvidar nada (y, por consiguiente, no pensar), ¿qué le ocurre, entonces, al historiador moderno de la literatura, que se enfrenta con retos parecidos? ¿Cómo puede el historiador de la literatura «pensar» cuando se ve abrumado por una avalancha de detalles (fechas, categorías, nombres, títulos, «ismos», movimientos, lenguas, escuelas, nacionalidades)? Para escribir la historia literaria —reescribir la historia literaria— ¿hace falta volver a vivir la historia? ¿Es esto lo que implica Mario Valdés cuan-



do escribe, «cada escritura de la historia literaria es inadecuada a la labor de la recreación, pero es sin embargo una necesidad para la identidad cultural de una sociedad que produce esa escritura» (2002: 80)? «Inadecuada... necesidad» —¿se anulan mutuamente estos términos?—. Como Funes, ¿estamos perdidos si intentamos recordar nuestra historia literaria e igualmente perdidos si no la intentamos recordar?

La historia literaria es, por supuesto, una acumulación de detalles contiguos y un acto de olvido. Homi Bhabha elaboró este punto en su libro, *The Location of Culture* (pero sin referencia a Funes, naturalmente). El problema es, según mi perspectiva, ¿cuántos detalles se pueden incluir, qué detalles serán, cómo se deben estructurar y, finalmente, cuánto olvido nos parece aceptable? ¿Cómo decide uno qué se debe «olvidar»? ¿Se «olvida» por razones ideológicas? ¿Por razones estéticas? ¿Por razones de espacio o estructura o poder o mera conveniencia? Si la memoria acumulada de individuos, grupos o naciones informa el acto de la creación de la historia literaria, entonces, ¿de quién es esa memoria? ¿Es una memoria nacional y colectiva, un repertorio de las «mejores» obras canónicas? ¿Es una memoria genérica? ¿Es una memoria racial? ¿O es una red de opiniones («opinión con fechas», según Valdés [2002: 74]), una selección personalizada basada en —¿qué?— gusto, popularidad, influencia, poder estético, contenido ideológico, coherencia temática o hallazgos casuales? Louise Bernikow capta toda la problemática al escribir: «Lo que se llama comúnmente la historia literaria es en realidad un registro de selecciones. Qué escritores sobreviven su tiempo y qué escritores no sobreviven, depende de quién se fijó en ellos y decidió dejar constancia de ello» (1974: 3).

Si la historia literaria consiste en selecciones, ¿quién selecciona? ¿Y puede la selección producir algo semejante a la objetividad? Es más: ¿es posible la objetividad? ¿Es siquiera deseable? Como escribe David Perkins, uno de los defensores más sutiles de la empresa que llamamos historia literaria, «La única historia literaria completa sería el mismo pasado, y esto no sería una historia, porque no sería ni interpretiva ni explicativa» (1992: 13). Esto es lo que finalmente descubrió Funes y, como sabemos, su incapacidad de olvidar le condujo a la locura.

La historia literaria es, o puede incluir, una serie de fechas, nombres, obras, títulos, conceptos, géneros, movimientos, regiones, escuelas, influencias, tradiciones, lenguas y grupos étnicos. *¿Es posible la historia lite-*



raria?, el título del libro de Perkins, capta el dilema del escritor de la historia literaria en el mundo moderno, un escritor menos ingenuo que sus antepasados, que demostraban tener más confianza en la necesidad y la posibilidad de la categorización, evaluación y selección de la literatura que la que tenemos nosotros hoy en día.

En 1790 en España, Cándido María Trigueros parecía tener una idea de lo que implicaba y abarcaba la creación de la historia literaria. Sin embargo, la base de su interpretación de lo que era dicha historia es exactamente lo que provoca ansiedad en los historiadores modernos de la literatura. En su *Discurso sobre el estudio metódico de la Historia literaria* escribió:

> El mérito de los libros de cada materia respectiva, y de las ediciones de cada libro, cuyo conocimiento guía como por la mano a discernir y escoger los mejores en todas, excusando metódicamente la pérdida de tiempo y de caudal, es a lo que se dirige el estudio de la Historia Literaria; agregándose a esto el examen de los progresos del entendimiento humano, que para ser verdaderamente útil debe descubrirnos no solamente las mutaciones, adelantamientos, y atrasos de todas las Naciones en los respectivos ramos de la literatura y en el por mayor de los estudios y de las artes; pero es necesario también que averigüe las causas, o civiles, o morales o físicas, que produxeron aquellos efectos: en una palabra, para que sea loable la Historia Literaria que se estudie, debe ser *filosófica, completa, breve, imparcial* y *verdadera.* (1790: 27-8)

La gran mayoría de las suposiciones de Trigueros se cuestionan hoy —entendemos que la historia literaria no es ni puede ser, «completa» ni «imparcial» ni «verdadera»— y su idea de un progreso nacional también ha sido rechazada en los últimos treinta años por críticos de la cultura y por los historiadores. Sin embargo, reconocemos la legitimidad inherente de la selección, la discriminación estética y la contextualización en la creación de la historia literaria. «Deben existir similitudes entre obras para justificar su organización (en géneros, períodos, tradiciones, movimientos, prácticas discursivas), porque sin la clasificación y la generalización, el campo no puede comprenderse mentalmente. Y muchos objetos perfectamente heterogéneos no pueden entenderse» (Perkins, 1992: 126). Pero la clasificación en sí ha llegado a ser un área disputada en el mundo moderno entre investigadores que redefinen las fronteras existentes entre «períodos» como Medievo, Renacimiento, Barroco, Moderno, Contemporáneo, etc. Ahora trabajamos con conceptos más elásticos y finos como la temprana España moderna, el «largo» siglo XVIII, la época posfranquista, y evitamos o reconceptualizamos categorías «antiguas» como la generación del 98 y el moder-



nismo. Mario Valdés nos invita a considerar tales categorías como «sistemas culturales ideacionales» en vez de categorías restrictivas y temporales (2002: 69); nos vendría bien hacerle caso.

Es posible que hayamos perdido nuestra inocencia —y nuestra confianza— como historiadores de literatura. Las historias literarias escritas por un solo individuo han sido en general sustituidas por empresas colectivas. Para Valdés, «Las decisiones que tomamos como historiadores no son decisiones individuales, son colectivas o por lo menos, son la idea individual de una percepción colectiva de momentos axiles» (2002: 70). O, para emplear los términos de Marshall Brown, la historia literaria hoy está más bien «armada» que «escrita» (2002: 116). El orgullo del protagonismo individual ha cedido terreno a la comodidad de la colectividad. Si en un momento pasado pudimos dar la bienvenida a la historia literaria escrita por un solo individuo (pensemos en las obras de Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi, George Ticknor, Hippolyte Taine, Carl Van Doren, o James Fitzmaurice-Kelly), el mundo moderno exige más reticencia, y por eso se producen las admirables y útiles obras como la *Historia literaria de España*, editada por R. O. Jones, la todavía no terminada *Historia de la literatura española,* coordinada por Víctor García de la Concha, o la *Cambridge History of Latin American Literature*, redactada por Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker y David Haberly. Todas son obras colectivas, escritas por múltiples autores. Aunque escribo *moderno*, sé perfectamente que los críticos posmodernos rechazarían una historia literaria escrita por un solo autor, viendo en ella (quizás con razón) otro deseo de crear ya otra historia dominante. Pero *útil* es el concepto que debemos enfatizar aquí, porque como cree David Perkins, «la función de la historia literaria es la creación de *ficciones útiles* sobre el pasado» (1992: 182; cursiva añadida).

Las fuerzas de la historia y del cambio histórico no se desarrollan en una narración lineal ni en un relato coherente. El relato se hace *ex post facto*; la historia se crea por un proceso de investigación, selección e imposición de un orden sobre elementos que son frecuentemente contradictorios y dispares. Creamos la historia literaria, aunque la tensión entre lo *literario* y lo *histórico* ha terminado en acusaciones de fracaso en ambos lados de la ecuación (Lipking, 1993: 7). Linda Hutcheon revela que la historia literaria es «un proyecto de contar historias» (2002: XI) y Marshall Brown insiste en que «queremos alguna *historia* en nuestra historia literaria» (2002:



118). Tenemos la obligación de sacar algún sentido de lo que somos, de lo que hacemos, de nuestra historia, de nuestra historia literaria, y por eso, como Don Quijote, armado con un una pizca de conocimento y un puñado de textos, salimos a conquistar territorios desconocidos.

Bueno, estos territorios no son totalmente desconocidos. Como nos recuerda Perkins, la historia literaria ha llegado a ser, desde sus raíces anticuarias en el siglo XVIII, algo fundamental en la profesión de la literatura y ha sido escrita, contestada, criticada y reescrita durante más de doscientos años. Si el siglo XVIII presenció la invención de la historia literaria como género (ver Urzainqui, 1987), fue el siglo XIX el que amplió el campo y lo conectó con las ideologías nacionalistas que el siglo XX ha llegado a rechazar con tanta fuerza. Ya hemos superado el impulso de pedir que nuestra historia literaria descubra el «alma» de una nación. Este *Volkgeist* fue una construcción de los románticos alemanes (Herder), importado a España por Böhl de Faber y Durán, pero perdió su capacidad de estructurar la historia literaria y cayó en desuso. Hacia la segunda mitad del siglo XX los críticos no sólo recharazon estas historias reduccionistas, sino que comenzaron a anunciar el declive e incluso el fallecimiento de la historia literaria. Como René Wellek escribió en un conocido artículo, «algo le ha pasado a la historiografía literaria que puede describirse como su declive y hasta su muerte. Particularmente en el intervalo entre las dos guerras mundiales se expresó una insatisfacción con la historia literaria en casi todos los países del mundo» (1982: 65). Es más: en 1970, la importante revista *New Literary History* dedicó un número especial a la pregunta «¿Está obsoleta la historia literaria?».

En la nueva *Cambridge History of Spanish Literature*, Wadda Ríos-Font traza los orígenes de la historia literaria en España y comenta los prejuicios ideológicos que inevitablemente informan la empresa. Sabemos que es imposible ser completo, objetivo y global, pero seguimos adelante, convencidos de que incluso una visión panorámica (reductiva e inadecuada, eso sí) de los acontecimientos literarios de una nación puede aportar por lo menos alguna orientación sobre el pasado y algunas claves para abrir e interpretar el presente. Todas las decisiones que tomen los historiadores de la literatura serán arbitrarias, pero se toman dentro de los límites de una serie de códigos y prácticas establecidos por la tradición.

¿Qué es lo que hacemos cuando intentamos escribir la historia literaria? Perkins explica el problema:



> La pregunta es si la disciplina puede ser intelectualmente respetable. Existen cientos de libros y artículos que dan testimonio todos los años de que la historia literaria puede ser escrita. La meta de la historia literaria es recordar la literatura del pasado, incluida mucha que ya apenas se lee; organizar el pasado seleccionando autores y textos que se comentarán y organizándolos en grupos conectados entre sí y secuencias narrativas; interpretar las obras literarias y justificar su carácter y desarrollo relacionándolos con su contexto histórico; describir los estilos y *Weltanschauungen* de los textos, autores, épocas, etc.; expresar el contenido de las obras y citar pasajes de ellas, porque muchos lectores no tendrán otra experiencia con dichas obras; dejar que el pasado literario influya sobre el presente (por medio de la selección, interpretación y evaluación), con consecuencias tanto para la literatura como para la sociedad del futuro. (1992: 12-3)

La escritura de la historia literaria se complica aún más por el deseo de crear un proyecto nacional. La palabra misma —*nación*— provoca otra serie de preguntas. ¿En qué consiste una nación? ¿Nación de quién? Si hemos aprendido algo de Benedict Anderson (1994), es que las naciones son construcciones, «comunidades imaginadas» formadas por razones complejas y dispares. Si la idea de «nación» es una idea disputada, la idea de una «literatura nacional» es aún más conflictiva. ¿Existe una «literatura nacional»? Hemos aprendido de Eric Hobsbawm que la literatura es también la invención de una tradición. ¿Cuándo comienza a formarse —a nacer— una nación? ¿Cómo podría una «nación» producir una «literatura»? Tales preguntas no pueden ser contestadas por la historia literaria, pero son preguntas que no se pueden evitar tampoco, porque informan las decisiones, categorías y selecciones que uno tiene forzosamente que hacer en el deseo de escribir un relato de la historia literaria. Los móviles de Vicente García de la Huerta al crear su *Theatro Hespañol* (1785) eran en gran parte nacionalistas. Indignado, como tantos otros, al leer el artículo sumamente ofensivo de Nicholas Masson de Morvillier en la *Encyclopédie Méthodique* (1782), García de la Huerta presentó una serie de textos y autores que en su opinión demostraban la superioridad de (por lo menos) el teatro español. El prejuicio ideológico y la retórica nacionalista se encuentran en las raíces mismas de la historia literaria en España. John Dagenais comenta este espinoso problema en su contribución a la *Cambridge History*, en el que escribe: «La idea de la existencia de cánones literarios nacionales y tradiciones literarias en una lengua nacional, idea que subyace a volúmenes como el presente, correponde a una visión del modo de existir los pueblos, las lenguas y las literaturas que está cambiando a gran veolci-



dad, si es que no está ya desfasada». Sin embargo, por debajo del discurso, en todos los capítulos del libro acecha el problema inevitable de «España» y lo «español». Linda Hutcheon postula correctamente que el pasado literario ha sido contado con más frecuencia tomando en cuenta las categorías de nación y lengua (2002: 8), y pregunta:

> En nuestro siglo XXI, globalizado, multinacional y disperso, ¿cómo se puede explicar el atractivo continuo no sólo del enfoque uni-nacional y uni-étnico de las historias literarias, sino también de su conocido modelo teleológico, empleado incluso por los que escriben las «nuevas» historias literarias basadas en raza, género, preferencia sexual u otras categorías de identificación? (2002: 3)

Quizás no se puede explicar el fenómeno. Sin embargo, ¿cómo puede ser de otra manera?

¿Qué determina lo que es «español» en la literatura «española»? ¿Se trata del lugar de nacimiento del autor? ¿Se trata de su lengua nativa, la lengua en que escribe o la lengua en que es conocido? ¿Consiste la lengua en el determinante más importante de la nacionalidad? Si la nación y la lengua no son las categorías más importantes para la historia literaria (y muchos críticos hoy en día rechazan dichas categorías por reductivas o imperialistas), ¿qué grupos organizadores pueden establecerse para evitar la apariencia (o la realidad) de la teleología? Seguramente, cualquier historia literaria organizada por raza, género, tema, ideología o secuencia temporal corre el riesgo de caer en la misma trampa. Si es que son trampas. Como pregunta Brad Epps en su capítulo sobre la novela contemporánea, ¿es la literatura española sólo la literatura escrita en España, en español, por nativos españoles, o es algo distinto, más amplio? Si no es «algo distinto», ¿qué se hace con la literatura escrita en la península ibérica, en el país llamado «España», pero escrita en lenguas como el vasco, el catalán o el gallego? ¿Puede existir, como María Rosa Menocal y Charlotte Stern preguntan en la *Cambridge History*, una literatura «española» antes de existir el concepto de un país llamado «España»? Los teóricos de la literatura hoy cuestionan, correctamente, la necesidad, o la validez, de modelos puramente nacionales de la historia literaria.

Si lo que es una nación (o lo que se entiende por nación) emerge de una herencia común de «valores lingüísticos, culturales, políticos y sociales que necesitamos aceptar» (Hutcheon, 2002: 9), entonces España es una nación, una entidad que abraza una herencia generalmente aceptada por



la mayoría de los habitantes. Pero esa herencia es candentemente contestada, como sabemos, por los individuos o grupos del País Vasco o Cataluña que no la aceptan totalmente. Estos individuos y grupos insisten en su propia identidad nacional, con frecuencia con resultados que son informativos, útiles y enriquecidores. Pero ¿dónde comienza a formarse la frontera entre una herencia comúnmente aceptada y una herencia individual y local? ¿Cuánta influencia ejerce ésta sobre aquélla? ¿Hasta qué punto pueden existir estas ideas contestadas y conflictivas? ¿Son la hegemonía y, concurrentemente, el imperialismo cultural, productos inevitables de una herencia compartida? Obviamente, no existe un porcentaje matemático que pueda emplearse para resolver esta tensión. Las cuotas son inútiles (¿75 % castellano?, ¿15 % catalán?, ¿3 % vasco?, ¿2 % de otro?); tales fórmulas son absurdas y no nos ayudan a aclarar la problemática.

Quizás una pregunta más fundamental sería: ¿por qué tememos tanto el concepto de nacionalismo hoy en día? Evidentemente, existe amplia evidencia en su forma más cruda de que la forma más agresiva del nacionalismo nos conduce a la opresión, el sufrimiento y la guerra. Pero ¿es mala toda manifestación de nacionalismo? ¿Es todo nacionalismo un fenómeno hegemónico, chovinista y sangriento? ¿Puede el nacionalismo incluirse dentro de la categoría que llama David Perkins «ficciones útiles», algo que sirva para *unificar* elementos dispares en vez de separarlos? ¿Podemos contemplar el nacionalismo en su mejor sentido —como una categoría de organización— que deja existir en un mismo espacio conceptual elementos diferentes? Estos elementos pueden informarse mutuamente, obteniendo inspiración y estabilidad uno del otro. Cervantes se inspiró en fuentes múltiples, en literatura escrita en catalán, francés e italiano, y permitió que su caballero andante absorbiera los mejores impulsos de las literaturas del pasado antes de dejarle salir a salvar al mundo. Fue una empresa idealista, naturalmente, y condenada al fracaso, pero el fracaso de don Quijote ha proporcionado inspiración y risa a millones de lectores cuyos caminos se han cruzado con el suyo.

Y esto provoca, a su vez, la pregunta más amplia que Sartre planteó por primera vez en 1948, ¿qué es la literatura? ¿Cómo se organiza y define la categoría «literatura»? En el caso de la *Cambridge History of Spanish Literature*, ¿qué constituye el cuerpo de textos que serán estudiados bajo la rúbrica de «español», organizados e insertados en una narración? ¿Se in-

cluyen sólo las obras maestras? ¿En qué consiste una obra maestra? ¿Quién decide? ¿Trigueros? ¿García de la Huerta? ¿García de la Concha? ¿Se incluye la literatura que refleja lo que se llama comúnmente la alta cultura, o la baja cultura, o ambas? La idea dieciochesca de que la literatura consistía en una multiplicidad de textos escritos sobre muchas disciplinas cedió terreno en el siglo XIX romántico y los primeros años del siglo XX a una idea más reductiva de la literatura como algo personal, más «estética» y más refinada. Hoy, el interés por la multidisciplinaridad, los estudios culturales y la literatura popular ha hecho que reparáramos en definición más amplia de lo que son «literatura» y «texto», categoría que incluye el cine y la televisión, el cómic, la novela rosa, la canción rap y obras orales de muchos tipos. ¿Dónde se establece una frontera? ¿Es un parque urbano un «texto»? ¿Lo es una camiseta? ¿Una cerámica? Hay individuos que contestarían en la afirmativa —fácilmente, si la creencia de Foucault en que todos los textos son iguales tiene alguna validez (*The Archeology of Knowledge*)— pero si cambiamos la pregunta a, ¿qué es un «texto literario»?, la categoría «literatura» llega a ser inevitablemente más restringida. Jerome McGann, pensando en Matthew Arnold, pregunta si existe «algo que pueda llamarse "lo mejor que ha sido pensado y sabido" [...] Los antitradicionalistas han contestado que el canon recibido de textos es una estructura sofocante de "obras maestras" organizada para mantener el buen orden del prejuicio heredado» (1994: 491). José Carlos Mainer y Leonardo Romero Tobar han escrito inteligentemente sobre el problema del canon de la literatura española. Esperemos que hoy veamos el canon como algo más sutil, ni insustancial ni asfixiante.

Entonces, ¿qué hacemos? ¿Escribimos sólo aquellas historias que sean comparativas a través de fronteras nacionales y lingüísticas, o diacrónicas a través del tiempo y de los temas? ¿Deben ser todas las historias literarias multidisciplinares, multilingüísticas y globales? ¿Aceptamos la perspectiva de Stephen Greenblatt, que dice que la historia literaria está en bancarrota intelectual e ideológica, y por eso, dejar de escribirla? ¿Aceptamos la conclusión de Pierre Menard de que dicha actividad es, a fin de cuentas, inútil? David Perkins piensa que la historia literaria es imposible de escribir, pero igualmente imposible de no leer (1994: 17).

Éste es el dilema, claro está, y hacer una cosa u otra es, por definición, tomar una postura ideológica, o, quizás de una forma más cobarde y menos



intelectual, actuar motivado meramente por razones comerciales. Esto es, los historiadores de la literatura pueden no querer escribir dichas historias (pueden ser incapaces de hacerlo), pero dado que quieren leerse esas historias —que alguien quiere leerlas— las casas editoriales crean oportunidades para producir un objeto que será leído (y, por supuesto, comprado). ¿Dirigen, entonces, las casas editoriales y los productores de objetos culturales nuestra producción intelectual? ¿Tiene este utilitarismo un papel en el proyecto de la escritura de la historia literaria? ¿Podemos creer a Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez cuando dicen que «La historia de la literatura resulta, pues, de gran utilidad porque selecciona de forma crítica a los buenos autores y les ahorra a los futuros lectores tiempo, dinero y trabajo, al informarles previamente sobre su mérito» (2000: 155)? Nos parece correcta esta frase, pero demasiado parecida a lo que escribió Trigueros.

Linda Hutcheon equipara la historia literaria nacional a la violencia sectaria y consiguientemente postula «la necesidad de repensar la prevalencia del modelo nacional de la historia literaria, un modelo que siempre ha estado basado en la singularidad lingüística y étnica, por no decir en la pureza» (2002: 3). Sin embargo, el lector de esta *Cambridge History of Spanish Literature* no encontrará ningún deseo de descubrir una pureza primordial en las literaturas de la península ibérica. «La limpieza de sangre», un concepto que preocupó profundamente a los teólogos y políticos de la España temprana, no tiene ninguna vigencia para los historiadores culturales o literarios del siglo veintiuno. Esta historia sencillamente (y no es nada sencillo) intenta presentar lo que Greenblatt llama «múltiples voces a través de vastas extensiones de tiempo y espacio» (2002: 59). Sin embargo, reconocemos que su misma estructura, su definición y su organización, acarrean consecuencias inevitables y a veces indeseadas. No hemos intentado crear —seríamos incapaces de hacerlo— un «pasado útil» (Greenblatt, 2002: 57) y esperamos que los lectores encuentren la utilidad de este tomo no en una cohesión artificial, impuesta, sino en la falta de cohesión, en su carácter poroso. El español y lo español de esa entidad política que se llama España son el núcleo de nuestra historia, pero hemos intentado ser sensibles a otras voces que pueden reclamar, con razón, un lugar en el canon y en la historia literaria. Este tomo no pretende estudiar la totalidad de la cultura española ni la producción cultural de todos los ciudadanos de España. Están ausentes las voces de los españoles que escribieron en la América latina, Filipinas u otros espacios geográficos y lin-

güísticos fuera de la península ibérica. En su lugar, hemos intentado comentar hilos de varios colores, densidades y texturas —la literatura escrita en español en la península ibérica—, pero también algo de esa literatura escrita en latín, catalán, gallego o vasco que jugó un papel en la creación de esa entidad que llegó a llamarse España y que puede incluirse en esa amplia categoría que se llama «literatura española».

Muchas voces serán silenciadas; otras serán olvidadas. Este tomo es un esfuerzo de colaboración, un diálogo entre autores y críticos, lectores y público, vivos y muertos a lo largo de diez siglos. Y si queremos crear «ficciones útiles» necesitamos aceptar la inquietud de la exclusión. La historia literaria es esencialmente una historia de familia, y diferentes miembros de la misma familia la verán de modos diferentes, subrayarán diferentes ramas genealógicas u honrarán a distintos integrantes. Lo que escribió Lawrence Lipking a finales del siglo XX tiene aún más validez al iniciarse el siglo XXI: «Siempre ha sido imposible escribir la historia literaria; hoy en día ha llegado a ser mucho más difícil» (1993: 7).

Funes, si fuera capaz de meditar sobre todo esto, sin duda comprendería.



This page intentionally left blank



LA HISTORIA LITERARIA EN LA CORRESPONDENCIA GUILLÉN-SALINAS

Antonio Martín Ezpeleta (Universidad de Zaragoza)

Las cartas personales de los escritores constituyen una fuente adecuada para el estudio literario. Así, por ejemplo, se antojan especialmente útiles en la reconstrucción del pensamiento más genuino de éstos, puesto que, salvo en casos excepcionales, en ellas es fácil encontrar a los autores con la guardia más baja, con una pretendida sinceridad —ciertamente proporcional a la calidad del corresponsal— y sin más censuras, en principio, que las que sus conciencias consientan.

Tales condiciones las reconocemos en la correspondencia mantenida entre los poetas Pedro Salinas y Jorge Guillén,[1] la cual, como cabe esperar, presenta como eje temático las cuestiones referidas a la literatura.[2]

---

1 Citamos las cartas de Salinas y Guillén editadas por Andrés Soria Olmedo (Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992) a pie de texto y entre corchetes, indicando la fecha y página(s); además, las iniciales *S* y *G*, correspondientes a los apellidos Salinas y Guillén, identifican la autoría de la carta, aunque, dado que no se han encontrado las cartas que escribió Guillén a Salinas hasta la fecha de 1937, en las citas anteriores a este año no aparece ninguna, no es necesario especificar que pertenecen a Salinas. Las otras ediciones de las cartas de Salinas, que a continuación referimos, de ser citadas, van en nota: Pedro Salinas, *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*, ed. Solita Salinas, Madrid, Alianza, 1986; Pedro Salinas, *Cartas de viaje [1912-1951]*, ed. Enric Bou, Valencia, Pre-Textos, 1996; Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pre-Textos, 1996; y Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, ed. Enric Bou, Barcelona, Tusquets, 2002.

2 En el caso de Salinas, el gran defensor de la carta misiva, debemos, al menos, además de destacar el valor de las opiniones vertidas en sus cartas, señalar un uso de su correspondencia que bien podríamos relacionar, si no con un primer estadio, sí con una proyección de sus



Una de ellas, la historiografía literaria, destaca por su exhaustivo análisis y la modernidad de éste.

A partir del hontanar epistolar de Salinas y Guillén, planteamos la reconstrucción del panorama de la historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX,[3] en el que prestamos especial atención a los trabajos de Salinas.

Completa esta reconstrucción una aproximación a las conclusiones de Salinas y Guillén sobre la historiografía literaria del momento, y sus aportaciones personales a la formación de una teoría historiográfica de la literatura más ambiciosa y personal.[4]

Entiéndase, pues, el presente trabajo como un testimonio del conocido devenir de la historiografía literaria de la primera mitad del siglo XX y la constatación de la existencia de un pensamiento historiográfico literario diferente de éste. El estudio pormenorizado de ambas cuestiones con las contribuciones de otros autores de la época corresponde a un segundo apartado de nuestra investigación que no se incluye aquí.

La historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX

El panorama de la historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX que se va trazando en la correspondencia de Salinas y Guillén

---

reflexiones literarias, consistiendo ésta en la simple verbalización y presentación de sus ideas al fino juicio de un público tan selecto como es el poeta Guillén. Esto, que debe interpretarse más allá de un acto comunicativo entre amigos, se convierte en todo un proceso creador, un «diálogo creador», como la crítica especializada ya ha lexicalizado: primero Alma de Zubizarreta (Alma de Zubizarreta, *Pedro Salinas: El diálogo creador*, Madrid, Gredos, 1969) y después Pilar Moraleda (Pedro Salinas, *Teatro completo*, edición crítica e introducción de Pilar Moraleda García, Sevilla, Ediciones Alfar, 1992, p. 17) o Andrés Soria Olmedo (ed. cit., pp. 9 y ss.) han destacado la importancia de este papel del «diálogo creador» en la obra y correspondencia de Salinas. Un ejemplo precioso de «diálogo creador» es la correspondencia que Salinas mantuvo con Katherine Withmore (Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, ed. cit.), en la cual se puede observar cuánto debe su celebrada poesía erótica al canal epistolar.

3 Para esta cuestión, resulta útil la consulta del trabajo de José Portolés (1986).

4 Aunque por el testimonio de las cartas sabemos que Guillén compartía las ideas de Salinas sobre historia literaria, lo cierto es que las cartas de Salinas abordan el tema de una manera sensiblemente más directa, haciéndose manifiesta su intención de reformular la teoría historiográfica literaria, intención que en las cartas de Guillén tan sólo aparece insinuada.



se configura como una crónica dinámica de la historiografía literaria, articulada por las referencias, más o menos indirectas, a determinados trabajos como *historias literarias* o antologías y, sobre todo, por medio del protagonismo que cobra una institución emblemática en el quehacer historiográfico del momento como es el Centro de Estudios Históricos de don Ramón Menéndez Pidal (*vid.* José Portolés, 1986: 110-8).

Entre las cuestiones que subyacen en las cartas de Salinas y Guillén, queda patente su preocupación tanto por el desamparo en el que se encuentran los estudiosos de la literatura, como por la situación empantanada de los estudios historiográficos. A este respecto, explica Aullón de Haro:

> Las múltiples redacciones y relaciones historiográficas sobre literatura española ofrecen en su conjunto un panorama variadísimo al tiempo que ni mucho menos todo lo próspero ni bien trabado que acaso en un principio se pudiera pensar. Deberá tenerse presente que muchas de tales obras responden a presupuestos dictados por la necesidad instrumental inmediata, el intento justificadísimo de comenzar a inventariar materiales dispersos y brindar encomiablemente totalizaciones históricas, la política académica o incluso la coyuntura político-social. (1984: 87-8. Cfr., además, 1987: 27 y ss.)

Cuando, promovido y representado por la figura de Menéndez Pidal, surge el Centro de Estudios Históricos con el objetivo de impulsar la disciplina historiográfica, Salinas no puede ocultar su satisfacción e, incluso, acepta más adelante colaborar en el proyecto, en perjuicio de sus trabajos personales y su labor de creación e invitando a hacer lo mismo a Guillén.[5]

La obra más ambiciosa que el Centro acomete es una *Historia literaria* que Menéndez Pidal intenta coordinar.[6] La tarea no es ni mucho menos fácil para Salinas, por lo que más de una vez se arrepiente de su colaboración en dicha empresa; la dureza del trabajo, la falta de incentivos

---

5 «Estamos ultimando el plan detallado de los últimos tomos de la *Historia literaria*. Yo después de pensarlo mucho no me decido a cargar con el tomo de "La poesía romántica". ¿Lo quieres para ti solo? Son 200 páginas y habría que estudiar del 1830 al 1850. Ni te animo ni te desanimo: ofrezco, brindo, invito. Lo que será mejor tú lo verás. […] Ya sabes que la retribución no va a ser *importante*, de modo que es cosa que hay que hacer por gusto o amor a la gloria, gloria, gloria histórico-literaria. Espero tu respuesta» [25-10-1927, p. 76].

6 *Historia de la literatura* que, al final, no se llegó a publicar como tal. El ensayo de Menéndez Pidal, «Los españoles en la Historia», apareció como prólogo al tomo I de la *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*, publicada por la Editorial Espasa-Calpe en 1947. (Se puede hallar una reimpresión de este en Ramón Menéndez Pidal, 1951*b*: 9-155.) Obra cuya redacción cabe suponer influida por el trabajo del Centro.



y las inclemencias del trabajo en grupo son motivos suficientes para desesperar a Salinas. No obstante, el inconveniente mayor es la falta de tiempo, y el tener que sacrificar su labor de creación lo conduce a una situación muy angustiosa, de todo lo cual las cartas dejan constancia.[7]

Sólo por ese compromiso con la historia literaria y las relaciones personales (trabajan, entre otros, en la sede del Centro de Estudios Históricos: Federico de Onís, Antonio G. Solalinde, José Fernández Montesinos, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y Antonio Tovar), se puede explicar cómo, pese a todo, Salinas también se decide a ayudar en la dirección de la *Historia literaria* y a representar al Centro de Estudios Históricos en el I Congreso Internacional de Historia literaria, celebrado en Budapest, entre los días 21 y 24 de mayo de 1931.[8]

Un poco más adelante, ese pesimismo de Salinas que hemos podido constatar desaparece cuando explica cómo el Centro de Estudios Históricos comienza a dar sus primeros frutos.[9] Y es que debemos referirnos a la primera mitad del siglo XX como un período próspero para la historiografía literaria, tal y como lo muestra la proliferación de *historias de la literatura*.

Salinas y Guillén en sus cartas analizan todas aquellas que llegan a sus manos e, incluso, las que no. Pero sus impresiones son manifiestamente negativas. Así, las obras historiográfico-literarias de autores como

7 En estos términos, por ejemplo, suele Salinas referirse al Centro de Estudios Históricos: «Otro peligro inminente: el Centro, la historia literaria. No hablo ya sólo de la *Historia literaria* de Calpe, no, sino de la otra, de esa que al parecer yo profeso. Y hay una posibilidad de que el Centro haga algo de literatura moderna, y eso caiga sobre mí, y por culpa mía. En suma, el peligro ése se llama que yo me ponga a escribir una historia de la literatura española en el siglo XX. Y poco a poco, que es lo más terrible. No de un tirón, como me gustan a mí las cosas, sino trepando por una terrible cuesta de papeletas. Y sabes, es que siento que el hacer eso, aunque no me desagradaría, como no me desagradan tantas y tantas cosas menores, sería más que una forma de vida una justificación de vida. Justificarme, sí, de todo lo demás, del capricho, de la rebeldía, de la poesía. De todo lo que no hay que justificar» [6-9-1931, p. 141]. *Vid.*, además, las cartas del 20-5-1928 [p. 89], 20-1-1929 [p. 97], 20-11-1929 [p. 101] o 20-2-1931 [p. 130].

8 En las cartas de Salinas a Guillén del 13-5-1931 (Pedro Salinas, *Cartas de viaje [1912-1951]*, ed. cit., pp. 52 y ss.) y del 8-6-1931 [pp. 137 y ss.], se encuentran sendas referencias a este viaje, como pertinentemente anotan sus editores, Enric Bou (*ídem*, p. 52) y Andrés Soria Olmedo (ed. cit., p. 598).

9 *Vid.* carta del 1-5-1932 [pp. 146-7].



Valbuena Prat, Díaz Plaja, Chabás, Torrente Ballester[10] o, algo menos, Ángel del Río son criticadas con acritud.[11]

Ocurre que tanto Salinas como Guillén supieron darse cuenta de que, por lo general, se estaba aceptando con inercia la difusa y anquilosada tradición historicista y neopositivista, desvirtuada, además, por las nuevas necesidades impuestas por el devenir científico de la época y ciertas influencias coyunturales de éste.[12] Siguiendo lo escrito por Aullón de Haro (1987: 28), y llegados a este punto, hay que reconocer que sustancialmente no ha existido en España, a diferencia de la tradición germánica o anglosajona, una teoría de fundamentada especificidad acerca de la historia literaria, por lo que muchas de estas obras sólo poseen el

10 Especialmente severos son los comentarios referidos a Torrente Ballester y su *Literatura española contemporánea (1898-1936)* (1949): «¿Has visto ya la *Literatura contemporánea* del señor Torrente Ballester? Yo la tenía aquí a mi regreso de New York. ¡Qué mezcla de insolencia e ignorancia! Nos pone a todos, principalmente a mí, por los suelos, después de decir que sólo va a ocuparse de los eminentes, entre los poetas de ese tiempo. Mi poesía le irrita, la tuya le defrauda, y a Federico, a Alberti, a todo viviente, lo trata con necias impertinencias. Le cuadra el adjetivo que aquí se usa tanto de *sophomoric*, pero con un cierto tinte de majeza grosera falangista. Hasta se le sube a las barbas al Ídem, pero no por lo que podía sino por razones tan peregrinas como que faltan en su obra *esos seis o siete poemas* que determinan la grandeza de un poeta. El que sale mejor librado, no porque hable bien de él, sino porque no habla tan mal, es Gerardo. Lástima no poder hacer una reseña del libro, como le dan a uno ganas; es decir a puntapiés, bien dirigidos. No sé quién es ese bergante, ni de dónde ha salido» [*S*, *27*-5-1950, p. 529].

11 Valbuena Prat (1930*c*; 1930*b*) [21-2-1931, p. 132]; Díaz Plaja (1937) [*S*, 27-3-1940]; Chabás (1944) [*G*, 19-2-1946, p. 381]; y Ángel del Río (1948) [*S*, 2-12-1947, p. 429; *S*, 20-12-1948, p. 473]. Además se hace referencia a una *Historia literaria* que Dámaso Alonso proyectaba, pero que finalmente no se llevó a cabo [*S*, 11-3-1948, p. 438].

12 Una de estas influencias fue, sin duda, el marxismo; esto escribe, por ejemplo, Guillén sobre la *Nueva historia de la literatura* de Chabás (1944): «Por todas partes se infiltra la mentalidad totalitaria, o sea la injusticia total, y la tiranía de lo político. Como estas palabras llevan implícita la idea de "estupidez", me he acordado de la *Nueva* —así "Nueva"— *historia de la literatura española* de Chabás. ¡La has visto! Es un trabajo de mal obrero; el libro sería también muy malo en una sociedad comunista. A las líneas —luminosas— que ya me dedicaba (tan luminosas como las a ti infligidas) en la primera edición, le ha añadido unas incrustaciones marxistas —en las que descubre mis "conexiones" con la política caciquil de Valladolid—. ¡Hombre! Pues mire usted, so idiota, ése es uno de los rasgos negativos de mi modesta biografía: el cuidado constante con que me mantuve fuera del abismo. ¡Tampoco pertenezco a una familia de "terratenientes"! (Bien es verdad que en la página inmediata, lo único que dice sobre Prados es... que se llama Manuel. Todo va así: todo es desidia y disparate.) Ni a Federico perdona: en la segunda edición ha *debido* agregar que Federico es de una familia de *ricos hacendados terratenientes*. (¡Tres golpes! Y tampoco es exacto: no hay tal "familia de"... Don Federico, él solo, era terrateniente.)» [*G*, 19-2-1946, p. 381].



reconocimiento de completarse unas a otras, en lo que a conformar un inventario de la literatura española se refiere.

Si decíamos que la publicación de *historias literarias* prolifera en la primera mitad del siglo XX, todavía es más voluminosa la de antologías. Éstas hay que ponerlas en relación con la labor emprendida con las *historias literarias*, porque lo que realmente sucede en la primera mitad del siglo XX es una auténtica explosión editorial de historiografía literaria, que no hace sino evidenciar la necesidad de crear una literatura nacional, tarea iniciada ya en el siglo anterior y espoleada por el noventayochismo (*vid*. Romero Tobar, 1999).

Tal y como ocurría en el caso de las *historias de la literatura*, tampoco las antologías que se editan en la primera mitad de siglo XX son muy del gusto de los poetas Salinas y Guillén; las diatribas son constantes.[13] Especialmente curiosas resultan aquellas críticas de antologías en las que los mismos poetas se encuentran antologados.[14]

---

13 Dice Salinas: «Lo único que yo podía aportar es ese desfile de la vergüenza, ignominioso no para nosotros, sino para ellos, las antologías, generales y particulares, publicadas en este país, con la más absoluta ignorancia de lo español. (Si ves esa porquería del *Good Reading*, fíjate en la cabecera que pone a lo del teatro moderno, el niño de Eugene O'Neill; ni siquiera se da cuenta de que ha existido el teatro clásico español.) Además vale más que lo haga él, porque tiene más autoridad que yo, por lo menos entre esos cebollinos que aquí se hacen *scholars*, y que a mí me miran como a un poeta, o crítico impresionista, es decir sin patas, o *footnotes*, como ellos. […] Yo te aseguro que cuando veo cosas como el *Good Reading*, se me representan como exactamente emparentadas con el mundo y las gentes que fabrican la bomba atómica, alegres y confiados» [*S*, 19-6-1950, pp. 536-7].

14 Baste como botón de muestra el siguiente escrito de Salinas, verdadero ejercicio satírico, sobre las antologías compiladas por González Ruano (1946) y Domenchina (1941): «El Ruano es un sinvergüenza conocido y profesional, eso todos lo saben. Y sin embargo, en la antología su actitud general es infinitamente superior a la del purulento Domeinquina [*sic*]. Todo lo que en éste es saña, envidia, zarpazos y mordiscos, se le vuelve a Ruano tolerancia, moderación, halago y elogio. No hay adulación mayor al régimen. De Alberti habla con máximo elogio. Mira un párrafo significativo: "[…] no he cometido la monstruosidad, que el Tiempo no me habría perdonado nunca, de confundir lo más noble y lo más fino del hombre con la vida y la actuación de los hombres, lo que me hubiera llevado a censurar a excluir figuras de evidente significación". […] Él tiene el descaro de atribuirse 14 páginas, mucho más de lo que nos da a ti, por ejemplo, y a mí. De ti no conoce más que el primer *Cántico*, y toma, no sé de dónde, de "Ardor", quizás algo posterior. Pero ni se nos insulta ni se nos rebaja, y resulta que Domenchina es, ya sin duda, el más canalla de todos los antologistas existentes... y posibles» [*S*, 26-10-1946, p. 404]. Añádase lo escrito sobre la antología de Allison Peers (1948) [*G*, 20-12-1948, p. 473; *S*, 18-1-1949, p. 478].

Salinas también tienta el campo de las antologías, así su colaboración en *Contemporary*[15] *Spanish Poetry*, de Eleanor L. Turnbull (1945).[16] Por el contrario, Guillén, que suele ser más reacio a abandonar sus proyectos personales, es decir, su *Cántico* («Primero hay que hacer *lo de uno* (¡insuperable expresión!)» [*G*, 19-9-1942, p. 286]), rechaza varias ofertas editoriales de este tipo.

Mientras tanto, le surge la idea a Salinas de recoger sus ensayos literarios[17] y publicarlos en un solo volumen.[18] A Guillén le agrada la idea («creo que tienes el deber de darles la forma definitiva de libro» [*G*, 13-3-1940, p. 227]), inaugurando, en cierto modo, lo que será después una práctica común, no sólo en el caso de Salinas, sino también en el de otros escritores del 27 como Guillén: *Lenguaje y poesía* (publicado en 1961 y, en versión española, en 1962); o Cernuda: *Crítica, ensayos y evocaciones* (de 1960), por ejemplo.

De esta manera, Salinas se lanza a la publicación de las «Turnbull Poetry Lectures Foundation» de 1937 bajo el título *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (1940)[19] y un poco más adelante, en 1941, a la de

15 En una ocasión, Salinas ya hace hincapié en la particularidad de tener que seleccionar y estudiar a sus contemporáneos: «Me hace cierta gracia el historiar a nuestra generación y hablar de vosotros como de personajes históricos. Pero hay que resignarse a vivir en la historia, aunque a algunos como al K.Q.X. [Kuan Qamón Ximénez, forma con la que Gerardo Diego se refiere en una ocasión a Juan Ramón Jiménez; *vid.* carta del 1-12-1927, p. 78], todavía le esté estrecha y le parezca poco» [*S*, 28-2-1943, pp. 306-7].

16 Esta antología, en esencia de Salinas y editada y traducida por Eleanor L. Turnbull, incluye, además, el prólogo «Nueve o diez poetas» de Salinas (*El Hijo Pródigo*, n.º 8, México, 26 de mayo de 1945, pp. 71-9. [Trad. del prólogo de Salinas a la antología de Eleanor L. Turnbull (1945); reed. en Pedro Salinas, *Ensayos completos*, Madrid, Alianza, 1983, vol. 1, pp. 189-278]), en el cual el autor recuerda a quienes con él protagonizaron el famoso acto de conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora en el Ateneo de Sevilla.

17 Buena parte de ellos, fruto de conferencias —«castigo[s] conferencia[s]», como los denomina en una ocasión el propio Salinas [14-5-1929, p. 100]— y cursos específicos, algunos de los cuales permanecían por aquel entonces inéditos.

18 *Vid.* la carta de Salinas del 5-3-1940 [p. 223].

19 Ésta es la valoración de Guillén: «¡Libro exquisito, libro finísimo de poeta sobre poetas! Entre los mejores anda el juego; gracias a Dios que, al hablar de versos, se habla de poesía, ¡y con qué precisión y penetración! [...] harías admirablemente una *Historia de la literatura española*. Yo no te digo que 1a hagas; pero ¡qué condiciones para llevar a cabo esa magna empresa! Me refiero al arte perfecto, elegantísimo, con que presentas los datos de la historia literaria. Por ejemplo: la publicación de doña Ana Girón de Rebolledo, 1543. Lo sé desde que tengo uso de razón. Pues jamás lo había visto presentado y repensado con esa gracia —que no por ser, a su modo, poética, resulta caprichosa o arbitraria—. Se trata de una *intuición*, una pequeña intuición de carácter histórico. [...]» [*G*, 13-3-1940, pp. 225-6].



Literatura española. Siglo XX (2001),[20] no sin antes consultar a Guillén sobre esta última:

> Ando muy dudoso con la publicación de mis ensayos sobre literatura contemporánea. Por lo pronto el proyecto de libro sería éste: dos ensayos sobre la generación del 98 y el modernismo. Dos sobre Unamuno. Uno sobre Antonio Machado y otro sobre los cuadernos de J. R. J. Teatro de Arniches. Y después los nuestros: Ramón, Bergamín, tú, Alberti, Lorca, Aleixandre y Cernuda. ¿Qué te parece? Me gusta por los extremos, porque creo que los primeros ensayos y los dedicados a los más nuevos, desde Ramón, son los mejores. ¿Cabría suprimir los de enmedio [sic]? Estoy en dudas, sin salida aún. ¿Y el título? Vacilo entre *Escorzos*, *Ensayos*, *Apuntes* sobre literatura del siglo XX. ¿Cuál de los tres? Título, por lo demás frío. ¿Y el estilo inglés? *La generación del 98 y otros ensayos de literatura moderna*. [*S*, 16-3-1940, p. 229].

Es una constante en la correspondencia de Salinas y Guillén el entrecruzamiento de opiniones de los poetas sobre sus propias obras artísticas y, en último término, el enriquecimiento y ánimo mutuo:

> Sería precioso que te decidieses a hacer el Garcilaso o el fray Luis. Tal vez Garcilaso sería preferible. Me parece que a él le corresponde ante todo tu servicio; tu voz es la voz a él debida.
>
> […] «Apuntes», «ensayos», «escorzos», o títulos con rabo «... y otros ensayos de...» son formas para mi gusto poco epigráficas. En cambio, lo de «Literatura del siglo XX» me parece muy bien. Eso es lo que hay que mantener. *Siglo XX* (aunque lo haya empleado Crémieux; supongo que otros también), *Literatura del siglo* XX (como el otro crítico francés André Rousseau). O *Escritores del siglo* XX. O *Poetas del siglo* XX. O *Siglo XX español*. O *Siglo XX en España*. En este instante —las 4.19, no sé si pensaría igual a las 4.30— prefiero los dos últimos. [*G*, 19-3-1940, p. 231].

Como observamos, Salinas no intitula *Historia de la literatura* esta obra, sino sólo *Literatura española*. Posiblemente esto se deba a que la palabra *historia* en el título connota primero y denota finalmente lo que comúnmente se conoce como «manual de historia literaria».[21] El no utilizarlo refleja el carácter individual de la obra y el deseo de desvincularse de

20 En la «Nota preliminar» de esta obra señala Salinas su relación con el Centro de Estudios Históricos y su publicación *Índice Literario*, donde aparecieron varios trabajos que después formaron parte de su *Literatura española. Siglo XX* (2001: 8).

21 Otros ejemplos de títulos sin la palabra *historia* podrían ser: éste de Salinas: «Y del libro proyectado, *Literatura española del siglo XX*, con Bergamín, nada, tampoco» [*S*, 29-10-1940, p. 245]; o «Literatura contemporánea española: 1900-1930», título de una conferencia pronunciada por Guillén en la Universidad Internacional.



este género de estudios, pues la obra de Salinas no se restringe a la Historiografía literaria tradicional; sino que, aunque se reconstruya históricamente la literatura de un período concreto, esta reconstrucción sigue ciertos procedimientos que no suelen aparecer en los «manuales» de la época, como puede ser la combinación de la organización temática y genérica.

Es precisamente éste uno de los aciertos de Salinas: el haber sabido construir una obra sobre la literatura española de la primera mitad del siglo XX de una manera distinta de lo que se venía haciendo en forma de «manuales». Esta manera de proceder ha sido la de subordinar la cronología al valor literario, es decir, a la genialidad de los autores y sus obras. Las nociones literarias: motivos temáticos, géneros, aspectos formales… son las que marcan los tiempos de la obra; la cual, no obstante, no se desvincula de su época, pues la contextualización está presente. Así, por ejemplo, en la *Literatura española. Siglo XX* encontramos «Cuatro estudios sobre temas generales de la Literatura del siglo XX» que la enmarcan (2001: 11-71).

Se podría pensar que el origen de estos cambios viene determinado por el hecho de ser una obra formada a partir de trabajos independientes.[22] Sin embargo, frente a lo que ocurre con otras obras que compilan varios estudios literarios a manera de vademécum, se reconoce una coherencia en la selección y disposición de temas y autores que coadyuva a la unidad de la obra y su carácter de estudio historiográfico literario.

Publicada la *Literatura española. Siglo XX*, escribe Guillén a Salinas proponiéndole que no la dé por conclusa y siga escribiendo ensayitos literarios para incluirlos en ella en futuras ediciones.[23] Pero Salinas, en lugar de añadir trabajos, sopesa la idea de embarcarse en la realización, esta vez sí, de una completa *Historia de la literatura* del siglo XX personal e innovadora.[24]

---

22 No hay que olvidar que este método de trabajo ha tenido gran éxito no sólo en el estudio literario sino también en el resto de disciplinas científicas, siendo precisamente en la época de Salinas y en Estados Unidos donde mayor impulso experimentó: «He visto a Clavería algunas veces. […] Él está nervioso, excitado, descontento, por debajo de esa vivacidad suya. […] En el fondo sospecho que no está contento del todo de lo que hace. Y sin embargo, lo que hace es lo que más se estima aquí: una filología atomizada, artículos, reseñas, etimologías, que es lo que piden los departamentos y pasa por la famosa *scholarship* que Dios confunda» [*S*, 8-4-1949, pp. 495-6].

23 *Vid.* la carta de Guillén del 30-3-1941 [pp. 257-8].

24 «[Me gustaría escribir] una historia de la literatura del siglo XX, nada erudita, nada cronológicamente sucesiva, nada diccionario, aunque sí completa espiritualmente en lo posible;



Como señala Aullón de Haro, «la confección de una historia crítica de la historiografía literaria española descubriría niveles, procedimientos y calidades de actuación para todos los gustos» (1987: 28), por lo que no podemos pasar por alto en este apartado una cuestión directamente derivada de este asunto: la existencia de no pocas obras que, aun sin enunciar en su título concepto alguno que remita directamente a la idea de que su contenido consiste aproximadamente en un trabajo de tipo historiográfico o que supere los límites cronológicos y temáticos específicos de la monografía, deben ser relacionadas con los estudios historiográficos de la literatura.

Pues bien, podemos hablar de algunos trabajos de Salinas de carácter similar a los anteriormente citados en los que no reconocemos ninguna referencia a nociones historiográficas en su título; basta pensar, por ejemplo, en aquellos estudios de Salinas cuyos títulos son un poco más originales: «Don Juan Tenorio frente a Miguel Unamuno» (2001: 75-9), o bimembres: «Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches» (2001: 135-41).

Sería demasiado ingenuo pensar que éstos y otros trabajos literarios sin un título que enmarque la obra en la historiografía literaria presenten una sincronía absoluta; ya que, al menos, sí se pueden rastrear criterios historiográficos en términos tales como «tradición» o «trayectoria».

Las reflexiones teóricas de Salinas y Guillén sobre la historiografía literaria

Coinciden Salinas y Guillén en que la historiografía literaria de su tiempo es muy mejorable. Achacan a la tradición positivista y la erudición retórica de la filología del momento[25] el no saber profundizar en cuestio-

---

escrita a mi gusto, aunque de paso pudiera servir para el público por unos años. La acogida hecha al libro de ensayos me anima. Pero... El eterno pero. Si me lío con la historia me quito tiempo y atención para lo otro, para «las coplas», como tú dices, en sentido amplio, drama, poesías, etc., que se pueden presentar cualquier día a la puerta. [...]» [*S*, 4-1-1942, p. 271]. A pesar de las palabras de Guillén: «Tienes que escribir tu *Historia de la literatura española en el siglo XX* (1900-1950, preciosas fechas)» [*G*, 3-12-1946, p. 407], la obra finalmente no se llevó a cabo.

25 En una carta Guillén traza un pequeño panorama muy personal de la filología del momento: «En conjunto, nuestro cotarro de poetas se ha portado mejor que las camarillas de eruditos. Entre nosotros, J. R. J. es la excepción. Pero ¿y las pasiones de los filólogos? [...] varios de nuestros filólogos tienen el común denominador de Cejador. Acordándome



nes puramente literarias y escudarse en las enumeraciones de datos superfluos y lugares comunes sin «irse al toro» [*S*, 27-3-1940, p. 233].

Salinas, en un alarde de sinceridad, confiesa sentirse algo reacio a escribir más estudios; la sospecha de que la trascendencia de este tipo de trabajos no superará la eventualidad del reconocimiento académico es uno de los motivos:

> Lo que no pienso hacer por ahora es más crítica o ensayo. [...] cada día considero menos valioso, casi diría menos existente, ese montón de vacuidades y minucias que pasan hoy por *scholarship* o erudición. ¿No crees que dentro de cincuenta años, pongo por años, no habrá nadie que acuda a leer esos mamotretos o esos articulejos, escritos sin amor ni alma? Ya la adjetivación de *científico*, aplicada al estudio, mejor dicho, al *approach* de la literatura me sacan de quicio; no es sólo que sea esencialmente erróneo, porque la poesía por ejemplo no puede ser objeto de estudio científico, sino poético; es que ese error cultivado interesadamente es la causa de la existencia de tanto pedante y pedantuelo que se pavonea por ahí mirándonos de arriba abajo. [*S*, 27-2-1949, pp. 483-4].

Guillén, por su parte, pone el acento en la inutilidad de aquellos términos historiográficos comunes del estudio literario cuyo uso nunca supera la mera descripción: «Tirso de Molina, el Burlador, y hasta su poquito de *Barroco*, de *Renacimiento* y otras palabras de esas que tú llamas feas» [*S*, 12-12-1942, p. 297]. Pero, sin duda, lo que no se perdona son las explicaciones evolucionistas de la literatura, uno de los pilares de la entonces ya anticuada historiografía literaria: «Cada día me resisto a aceptar, siquiera la idea sea de una manera metafórica, esos conceptos de la biología aplicados a la literatura. La evolución como línea sucesiva y continua de desarrollo, en que cada punto depende de los vecinos, no me explica ninguna gran poesía, aunque explique el desarrollo de una especie. Creo que es un resabio del "cientificismo" famoso» [*S*, 24-10-1948, p. 461]. Sobre esto, conviene tener en cuenta lo que escribe Salinas en una de sus cartas a Guillén:

> ¿Qué me importa la decadencia posible de un último período *histórico*, si la obra había alcanzado ya antes una cima, que la completa y define? Otra

---

de «No todos los ruiseñores», me decía: Ya son muchos tejadores / Los que juzgan entre doctores, / Con sus campanitas de lata / Que anuncian la errata / Con sus campanitas de encono / Que al lucero del alba / Le dicen "no, no" [...] Es curioso: la "historia literaria" —movimientos, "ismos", influencias— [...] contribuye a desenfocar o a enfocar menos exactamente la visión de la obra» [*G*, 8-3-1949, pp. 487-8].



> cosa sería creer en un progreso indefinido en lo creador, tan falaz como el *progreso* social. Hay en una obra saltos, regresiones, oscurecimientos, visiones; mientras todo ello no se integre en el *tiempo* propio de la obra, que no es el exterior, no creo se pueda llegar a la verdad entera. Por ahí sólo se va a determinaciones parciales del proceso, no del resultado. No sé si me explico bien, pero ésa es la idea que hay detrás de esto mal dicho. Continúo, además, creyendo que los dos excesos de la crítica literaria que heredamos son historicismo y biología. Recuerdo la famosa *Biographie de l'oeuvre littéraire*. Yo prefiero intentar la vida, no la biografía. Estoy seguro de que Amado, muy dentro, como es natural, del cientificismo de la filología, no estará de acuerdo con esto. Es lógico; a pesar de nuestras coincidencias hay un momento en que nos separamos, y es cuando él traslada el rigor posible de las palabras, como filología, a las palabras en cuanto a poesía, que hay que tratar con otro modo de rigor distinto, rigor espiritual e intuitivo, lejos de todo mecanismo. Por supuesto, esto va para ti solo. [*S*, 21-11-1948, p. 468].[26]

Conectan con esta reflexión de Salinas las objeciones que hace Guillén a las conclusiones de Américo Castro sobre el método historicista más recalcitrante de uno de sus últimos trabajos (1949) y que reproduce en una de sus cartas.[27] Aunque en ningún momento Guillén se atreve a proponer la exclusión del componente histórico en el estudio literario; sí, por el contrario, como hemos visto, el uso de éste como un factor inequívoco, lógico y determinante del curso de la literatura:

> Hablemos un poco más de literatura. [...] Si yo empleé la palabra «evolución», retiro inmediatamente palabra y concepto. Sin embargo no hay por qué identificar «evolución» y «cronología». Este último término no tiene nada que ver con el *cientificismo* del siglo XIX. ¿Cómo prescindir de *Cronos*? Esto es mitológico, no científico y mucho más verdadero. La Historia no puede ser utópica ni ucrónica, y como todos estamos conformes, no ha lugar a ningún debate. Tu análisis del erotismo en Rubén Darío es inconmovible, y admitiría sin contradicción el complemento de algunas fechas. Amado parece *objetar* al libro esa falta de datos cronológicos. Para mí no se trata más que de *otro estudio* complementario. [*G*, 18-11-1948, p. 464-5].

---

26 Escribe Salinas: «Detesto, entre otras cosas, la moderna tendencia de los estudios literarios porque permiten a cualquier mediocre aproximarse a una gran alma, a un Garcilaso, a un Leopardi, a un Heine, sin la menor afinidad espiritual, ni curiosidad mental, en nombre del *criterio histórico*, como se aproximarían a otro autor cualquiera. Eruditos sin alma. [...] nos atacarán por *literatos*, por *poetas*, en nombre de la *ciencia* [...] nosotros, *a pesar de ser poetas*, conocemos algo la historia literaria y sus problemas. Es ya hora de acabar en España con esta degeneración del concepto de historia literaria, miserablemente historicista, que domina» (carta del 18-2-1933 a Katherine Whitmore: Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, ed. cit., p. 173).

27 *Vid.* carta del 14-2-1950 [pp. 521-2].



Mayor validez le merece a Salinas el criterio espacial, inocente en manos de Salinas; menos, en las de otros escritores de su época:

> Para alivio de males ando metido en otro jaleo escritorio. Figúrate que estoy preparando un ensayo, que me temo salga muy largo, sobre el bonito tema «El carácter de la literatura española». A fuerza de leer, y comentar en clase, se me ha metido en la cabeza que hay cierto factor esencial en nuestras letras, y que cabría explicarlo desde mi punto de vista; por supuesto, sin aspirar a descubrir ningún secreto, ni a descifrar ningún misterio. Para encuadrarlo, me he aventurado en unas explicaciones sobre la historia de los juicios sobre las características de la literatura española, desde el XV. Lío tremendo. Ya veremos. [*S*, 12-6-1948, p. 444][28]

Además, como ya se habrá observado, se puede hablar de un claro antiacademicismo, tanto en el caso de Salinas como Guillén, que en muchas ocasiones se acompaña de cierto deseo de diferenciarse del grueso de las escuelas filológicas («sin filosofías de filólogo se puede entender el *Quijote*» [*G*, 20-7-1948, p. 450]). En la siguiente cita, glosa Salinas el método estilístico de su amigo Dámaso Alonso, haciendo hincapié en sus carencias, las cuales, según Salinas, son el resultado de un proceder preconcebido, retórico:

> Sucede que el descubrimiento de todos esos esquemas estilísticos, de esos *tópicos*, como dice el otro, Curtius, por interesante que sea no toca jamás a la entraña del fenómeno poético. Pasa igual que con las famosas fuentes: todo eso, precedentes, fórmulas, etc., está en el poema, no hay duda, y observarlo allí puede ofrecer algún interés. Pero no es el poema, no es jamás la poesía que justifica y es razón vital del poema. Sigo creyendo que a esa esencia no se llega por escalerillas de *tópicos*, ni de fuentes. Precisamente el nuevo poema es *lo otro*: lo que no había en las fuentes, o lo que supera la mecánica de un recurso estilístico. [...] Quizá no sea todo ello sino otra forma que toma la antigua retórica, que hoy mejor armada de instrumentos de precisión, analiza en la poesía lo que perteneciendo sin duda al poema, siendo realidad de observación general, común, no es sin embargo peculiaridad de cada poema, siempre uno, individual, irreductible en su última pureza a reglas generales. Hay además, debajo de todo eso un querer *saber*, que no es el fin primordial de la poesía, sino de la ciencia. [...] [*S*, 27-3-1951, p. 567]

Como observamos, se reclama un acceso a la obra más ingenuo y natural, que brote de la experiencia poética; lo que no sería difícil interpretar como cierta reivindicación del innatismo literario de la figura del poeta frente a la formación académica del filólogo («yo hablaré del idioma

---

28 Curiosamente, se le achacó a Salinas la falta de españolismo; *vid*. la carta de Salinas del 9-3-1950 [pp. 525-6].



no filológicamente, sino como yo lo siento, humanamente y poéticamente» [*S*, 1-4-1944, p. 325]):

> Yo no creo en monopolios ni exclusivas en esto de explicar o comentar literatura: cualquier persona con sensibilidad e inteligencia, y con sentido de su responsabilidad [...] puede hacerlo, y bienvenido. Y más en este país, donde tanto cernícalo anda por ahí de profesor de literatura. Cada día me harta más la pretensión de que sólo desde la filología se puede mirar a la literatura. Esta grotesca manía de los departamentos de español pidiendo filólogos, como el público taurino pide caballos, para sacrificarlos en clases de primer año, indica el estado de ramplonería pedante de los estudios hispánicos. [*S*, 17-3-1949, p. 491]

Entre las diferencias que separan a Salinas y Guillén de las escuelas filológicas tradicionales, se encuentran algunas tan baladíes como la falta de notas al pie de página:

> Me habló [Clavería] con elogio del *Rubén Darío*, pero enseguida vino la objeción de siempre: que no he puesto notas. No pude menos de decirle que me irritaba que a las cuatro palabras de elogio vinieran las cuarenta de reparo, por cosa tan secundaria, digan lo que quieran. Sigo pensando que aunque estuviese mejor el libro con las notas, no es eso razón para que la falta de notas se convierta enseguida en el *tema* del libro. [*S*, 8-4-1949, pp. 495-6]

A esto responde Guillén: «Ese pleito de las notas es ridículo. ¡Señor, si ha habido siempre dos modos: el histórico y el crítico! La *Hispanic Review* y T. S. Eliot. Acabo de releer tu *Rubén Darío* (con motivo de una pequeña conferencia que di aquí: "De la princesa triste a Francisca Sánchez"). ¡Admirable! Y su composición —justísima— excluye la nota, el ladrillo suelto al pie del edificio» [*G*, 9-5-1949, p. 499]. Y es que una de las virtudes del estudio literario para Guillén es la unidad; esto dice sobre el *Jorge Manrique*[29] de Salinas:

> La trabazón que une todas las partes de la obra se sostiene desde el principio hasta el final con un rigor comparable a la trabazón del poema comentado. Todo queda en su sitio, sólido y asentado de un modo magistral. Ésa es la palabra: magistral. Resulta una lección constante tu modo de transformar las llamadas «fuentes» siempre tan dispersas y exteriores, en ese majestuoso río de una tradición. Pero lo mejor para mí es cómo sientes esa tradición cristiana y española desde dentro. (¡Esas *Coplas* que son, en efecto, cuentas de rosario!) Por eso, el estudio histórico y tan histórico, se afirma tan vivo, tan profundo, tan castellano de raíz. Muchos estudiosos profesionales atenderán sobre

29 Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.



> todo a ese rigor objetivo. […] Las revistas, los profesores darán valor naturalmente a la otra cuerda, a la inteligencia crítica y al saber tan copioso y tan bien filtrado. [*G*, 20-7-1948, pp. 450-1][30]

Pero si la coherencia y unidad son importantes, no lo es menos la claridad expositiva: «Tu estudio sobre el antihéroe picaresco, es definitivo.[31] De una claridad y una precisión magistrales. No hay excusas para no ser claro en prosa. Tú consigues la máxima nitidez. *¡Alleluia!*» [*G*, 3-12-1946, p. 407]. Como explica Guillén, la maestría en el uso lenguaje es fundamental para el estudioso; Salinas, poeta, muestra un dominio extraordinario en este tipo de ensayos en prosa:

> Leí bien, despacio, con toda la lentitud que exige el placer de la verdadera lectura, tu *Rubén Darío.*[32] Libro tan *magistral* como el de *Jorge Manrique.*[33] Subrayo *magistral*, porque el libro está desenvuelto, desplegado con una «holgura» (una *aisance*) de gran maestro. Te sirve el idioma más flexible y mejor articulado, el léxico más rico y más jugoso. (El lenguaje de tu poesía es mucho más simple; en algunos casos opuesto. Por ejemplo, a tus adjetivos raros, «cultos». En tu prosa hay, desde luego, un curioso culteranismo de la adjetivación.) [*G*, 19-2-1946, p. 380].

Ya Américo Castro destacó la riqueza de la prosa científica de Salinas, indicándole con franqueza que ésta tenía que ser su prioridad literaria. Reproduce Guillén las palabras de Américo Castro en una carta a Salinas:

> Salinas se encuentra frente a un horizonte que fue el de Lope de Vega: ¿Cómo realizar la ambición de vida total que hungarea en el alma? Lope se inventó un género, una cama [¡camas, diría yo!] bastante ancha en donde pudiera estirarse a gusto. Me parece que Salinas aspira a *realizarse* como pensador histórico[34] y como creador poético a la vez... Pero ¿por qué me he pues-

---

30 Otra cita en la misma línea: «En efecto, es un tratado magistral, con una coherencia expositiva en la que todos los elementos —citas, informaciones, interpretaciones— se funden admirablemente. Creí que sería sobre todo un análisis artístico; pero también es un estudio histórico, y con todas de la ley. Y luego dirán que los poetas…» [*G*, 3-5-1948, p. 442].

31 Pedro Salinas, «El héroe literario y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tercera época, vol. 4, n.º 1, pp. 75-84.

32 Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, México, Séneca, 1946.

33 *Op. cit.*

34 Ciertamente, la historicidad en el pensamiento de Salinas ocupa un lugar muy importante; por extensión, la reflexión historiográfica o «metahistórica» también. De esta última, sirva como botón de muestra el curioso ejemplo de su obra de teatro *Ella y sus fuentes. Comedia en un acto* (Pedro Salinas, *Teatro completo*, ed. cit., pp. 45-64), en la cual se plantean problemas sobre el estudio histórico, como su repercusión social, su relación con la ficción o, incluso, algunos tan triviales como las erratas.



> to a hablar de esto? Quizá por ser ustedes dos artistas supremos que andan por ahí cerca y serán parte de la España que no perece, la que he intentado articular y entender. [*G*, 20-12-1948, p. 473]

La virtuosidad de la prosa del poeta Salinas en sus estudios literarios les confiere la excelencia y primor propios de la obra artística. La condición de poetas de Salinas y Guillén no es un dato anecdótico, cobra, por el contrario, especial relevancia, como observamos al repasar diversas opiniones vertidas sobre su obra ensayística.[35] Esto dice Salinas al respecto en *El defensor* (2002: 379-81):

> Por eso el señorío sobre la facultad perduradora del lenguaje lo posee muy especialmente el poeta, entendiendo por tal al autor de obras literarias, sea prosa o verso su vehículo, que evidencian una fuerza creadora superior. Los poetas son los que usan el lenguaje en su máxima altura, y para su fin de mayor alcance. Es curioso cómo esta opinión no procede de los interesados, en cuyo caso parecería recusable, sino de los filólogos mismos. […] El espíritu apenas si se sirve de la materia para salvarse a través del tiempo, en el lenguaje. Un alfabeto es bien poca cosa, poco más de una veintena de signos que caben en un papel de una pulgada cuadrada. Nada más. Pero estos símbolos están dotados de tal riqueza combinatoria que de su breve número nacen las palabras innumerables. Palabras que son a su vez símbolos, puesto que no corresponden, si no es de un modo convencional, al objeto que designan. Maravilla ver cómo el pensar del hombre, en su fondo actividad simbólica, salta sobre los siglos, alado, ligerísimo e invulnerable sobre tan tenue apoyo material.

A la luz de las palabras de Salinas, lo que parece más difícil de salvar es cierto estilo que, de alguna manera, viene favorecido por escribir bajo el epígrafe *historia de la literatura*:

> Ya te puedes figurar lo que es el intento atrevido de meter en unas seis o siete mil palabras la literatura española de 1870 hasta hoy. […]

35 Escribe Jorge Guillén: «Nada mas [*sic*] *exciting* que la mágica transformación de un profesor en un poeta» [*G*, 5-5-1946, p. 385]; o: «La contemplación general de las *Coplas* en su conjunto, de la poesía en su unidad, la distinción entre lo que dice y lo que hace el poema, ese himno tan grave a la perennidad de la poesía, todo ello forma como una declaración de fe poética escrita con la misma gravedad de poeta que el otro gran lírico castellano había puesto en su meditación sobre la vida y la muerte» [*G*, 20-7-1948, p. 450]. Pero no sólo Guillén, también, por ejemplo, otro poeta, Cernuda: «Conmigo se rompió el hielo, aunque antes nos entendíamos bien, al final de mi conferencia se me acercó [Cernuda], muy emocionado, y me dijo con voz temblorosa: "Está visto que sólo los poetas deben hablar de los poetas"» [*S*, 12-8-1948, p. 452].



> Adiós. Me vuelvo a mi *corvée*. Estoy poco más o menos en aquello de «... la calidad y número de poetas que desde 1920 hasta la fecha...». ¡Qué bien haces en resistirte a escribir en esa cosa llamada estilo de historia literaria! [*S*, 28-2-1943, pp. 306-7]

Ahora bien, tanto Salinas como Guillén tienen muy presente que no se puede transigir en determinadas cuestiones, como, por ejemplo, dejarse guiar por criterios político-sociales («Algún lector simplista, es decir, tonto, o sea, con criterio político-literario» [*G*, 19-2-1946, p. 380]), tal y como les ocurre a otros estudiosos tan vilipendiados en las cartas; de suerte que el único norte es la calidad artística.

* * *

La revisión y análisis de la historia literaria constituye una tarea fundamental para la reflexión literaria más ambiciosa, la abstracción teórica, a la cual, en principio, sólo se puede llegar discriminando las marcas temporales contenidas.

La primera mitad del siglo XX representa un período muy valioso para la Historiografía literaria española. La proliferación de trabajos histórico-literarios de gran envergadura, como es el caso de las *historias de la literatura*, llevados a cabo por unos estudiosos a los que la filología española todavía debe mucho, representa un estadio fundamental en la configuración de la literatura española tal y como hoy la conocemos y aprehendemos para su estudio.

Precisamente de esta época data el testimonio epistolar de Salinas y Guillén, cuyo valor, obviamente, no sólo proviene de su ubicación temporal, sino también de la sinceridad y libertad que se presuponen en las cartas, la perspectiva «privilegiada» desde el exilio y la genialidad de los corresponsales.

Las ideas vertidas en esta correspondencia de Salinas y Guillén constituyen toda una declaración de principios filológicos y poéticos. Sobre la historiografía literaria, los dos poetas coinciden en presentar un panorama poco esperanzador. El anclaje en los preceptos del positivismo más inmovilista y la obsesión del historicismo evolucionista, junto a la utilización de la literatura con fines políticos y, en no pocos casos, cargada de prejuicios sociales y generacionales, son algunos de los temas tratados.



Mientras se va desmontando este cientificismo tan artificial, a juicio de Salinas y Guillén, se presentan diferentes aspectos de lo que podría denominarse una teoría del estudio literario, diacrónica y sincrónica, pues la combinación de ambas perspectivas parece conformar el método más riguroso y completo.

Dicha teoría, de fácil relación con las kantianas condiciones *a priori*, se resume en la siguiente afirmación: la extirpación del tiempo histórico del estudio literario es un camino que desdeña gran cantidad de información; lo que no deja de sugerir aquello de que la literatura es palabra en el tiempo.

Esta idea se completa con dos cuestiones que resultan imprescindibles para Salinas y Guillén: la destreza en el manejo de la herramienta fundamental del estudio: el lenguaje; y el sentido y el sentimiento del lector ideal, todo ello simbolizado en la figura arquetípica del poeta, a cuya intuición debe subordinarse todo y que se acerca al papel que Kant asigna a la imaginación en los estudios historiográficos.

Parece finalmente traslucirse en esta figura arquetípica del poeta tan baudelairiana cierto poder demiúrgico. No sería difícil relacionar todo ello con la construcción de la historia literaria y la historia, en el trasvase de la realidad mundana a la realidad literaria, y viceversa.

LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA Y LA ENSEÑANZA PÚBLICA

Gabriel Núñez Ruiz (Universidad de Almería)

El estudio de la relación existente entre las historias de la literatura y el sistema educativo moderno tendría que dar respuesta, al menos, a preguntas como las que a continuación nos formulamos: ¿qué contenidos eligen las historias de la literatura para la educación de los jóvenes? ¿Cómo se seleccionan estos, con respecto a las retóricas, nuevos contenidos? ¿En qué situación queda la Retórica clásica a partir de 1845? ¿Qué ideas estéticas, lingüísticas, ideológicas o políticas cimientan, transfieren a las aulas y divulgan las historias de la literatura desde 1845?

En primer lugar, describiremos el modelo de educación literaria que hemos denominado retórico y el modo en que se produce el desplazamiento de la Retórica de las aulas escolares hasta ser gradualmente sustituida por la Historia de la Literatura. Y es que hasta 1845 la formación de los escolares de secundaria de las cátedras de latinidad de aquella España está basada en el aprendizaje de las reglas de las retóricas y en la imitación de los modelos clásicos.

Desde comienzos del siglo XIX, colectivos como los afrancesados y las elites liberales, todavía tan influidos por el pensamiento ilustrado, esgrimieron insistentemente que el saber es ante todo «saber hablar bien», es decir, conocer las bellas letras en tanto que «arte de hablar» y en tanto que «arte de escribir». La finalidad del estudio de las Humanidades, por tanto, no era otra que la de expresar correctamente nuestros pensamientos. Así, la literatura, la Elocuencia y la Gramática, al participar del principio común que podríamos denominar como «el arte del lenguaje», tenían que



contribuir a restablecer la racionalidad del uso idiomático. Y esto debía hacerse siguiendo una guía retórica que permitiera convertir tal principio en realizaciones sociales mediante programas culturales ligados a la planificación política y a la educación pública. Y aquí radica la importancia de las bellas letras —Gramática, Retórica y Poética—, o, como le gustaba decir a Larra, la importancia del estudio *filosófico* de las Humanidades. El fin, según Jovellanos, de las disciplinas humanísticas no era otro que «la exacta enunciación de nuestros pensamientos por medio de palabras claras, colocadas en el orden y serie más convenientes al objeto y fin de nuestros discursos».[1] Quizá por la influencia de Condillac y de Hugo Blair nuestras retóricas insisten en las normas que deben guiar el proceso de aprendizaje del estilo, el cultivo de la imaginación como facultad nuclear de nuestra actividad teórica y la educación del gusto en tanto que exactitud del juicio. Y todo ello debe lograrse mediante la educación lingüística y estética. La importancia que Condillac concede a la Gramática estriba en el papel que otorga a la corrección formal como condición indispensable para el estilo. Y la belleza de estilo depende de la claridad, es decir, de la correspondencia entre ideas y palabras, de su propiedad y del orden de construcción del discurso, por un lado; y por otro, del carácter del estilo, o sea, de su emotividad y del asunto tratado. Los autores españoles que, como Matute, proponen la supremacía del aprendizaje de la poesía sobre los demás aprendizajes lo justifican apoyándose en dos argumentos: en el hecho de que ésta nos ayuda a cultivar las facultades necesarias para poder explicar nuestras ideas y, además, en que la reflexión y análisis de los poemas nos hacen ejercitar nuestros pensamientos y nuestra imaginación. «No siempre la juventud —explica Matute— necesitará dedicarse al profundo estudio del cálculo...; mas jamás podrá dispensarse de cultivar sus talentos hasta el punto de poder explicar sus ideas».[2] Hasta este extremo llegó en España el interés por la educación lingüística y por la modalidad artística que la literatura encarna (Garrido Palazón, 1992). Y Blair, cuyo *Compendio sobre la Retórica y bellas letras* fue reimpreso seis veces en España y Latinoamérica, dedica la lección segunda de

1 Melchor Gaspar Jovellanos, *Obras en prosa*, Madrid, Castalia, 1978, p. 210.

2 Justino Matute, «Reflexiones a favor de las Humanidades, extractadas de un discurso sobre el estudio de las matemáticas, de la química y de las letras humanas, que leyó en la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en 24 de Marzo de 1803 Don... su individuo», *Correo Literario y Económico de Sevilla*, vol. 2, n.º 45), pp. 73-6, p. 74.

sus *Lecciones* al gusto como facultad perfectible mediante un plan de ejercicios trazados para tal fin en el marco del sistema educativo.

Este modelo de educación literaria basado en la Retórica estuvo vigente hasta la implantación de las historias de la literatura, necesarias a las burguesías de España y de la América hispana para asentar su concepto de nacionalidad y su independencia de la metrópoli.

A modo de síntesis, podríamos decir que el modelo que denominamos retórico consistió básicamente, y hasta mediados del XIX aproximadamente, en el aprendizaje de las reglas del buen decir y de los principios que habrían de guiar a los escolares en el momento de componer obras literarias; y a la vez, en la consagración y canonización de los clásicos grecolatinos como ejemplos a los que imitar a la hora de escribir o hablar bien. Así formula la necesidad de las reglas el propio Gil de Zárate: «El arte, pues, de hablar y escribir con perfección, es un arte que deben los hombres poseer como indispensable, no sólo para los altos fines de la sociedad, sino también para los usos más comunes de la vida. Pero este arte, ¿lo puede adquirir el individuo por sí sólo, en virtud de sus propios recursos, sin más esfuerzos que los de su ingenio; o necesita preceptos, reglas que le señalen el sendero que ha de seguir para no perderse? ¿Deberá el hombre entregarse a sus propias inspiraciones, o convendrá cortar el vuelo a éstas para corregir sus extravíos y darles la dirección oportuna? En suma, el arte de hablar y escribir, ¿necesita o no reglas? Ésta es la primera cuestión que se nos ofrece, cuestión más interesante ahora que nunca, pues hemos llegado a tiempos en que se ha dado en despreciar las reglas como rémoras de la imaginación que coartan y deslucen sus más nobles destellos. ¿Qué hay en el arte de escribir que le diferencie de las demás artes, para eximirle de la pensión común a todas? ¿Por qué se necesitarán reglas y estudios para ser un buen pintor, y no se habrán menester para ser orador o poeta?» (1850: 6-7). Y es que desde la influyente retórica de Hugo Blair se generalizó en el sistema educativo la idea de que, aunque las reglas no pueden crear el ingenio, sí pueden ayudarlo y corregirlo señalando los modelos dignos de imitación: aquellos que poseen las bellezas principales que los escolares deben conocer y estudiar.

Sin embargo, en las prácticas escolares concretas este modelo retórico —como demostramos recopilando los exámenes de escolares del XIX



y mostrándolos en nuestro libro *Educación y literatura* (Núñez Ruiz, 1944)—, quedó reducido al aprendizaje de una copiosa ristra de figuras, reglas y preceptos que los escolares memorizaban, cuando no a la escritura y recitación, con el pretexto de la adquisición de dichas reglas, de otros preceptos relativos a la moral, que acabaron desplazando el aprendizaje de las convenciones literarias y sustituyéndolo por la enseñanza de máximas generalmente relacionadas con la religión y la moral. Valga este ejercicio de un escolar de Almería para comprender la derivación de la Retórica hacia el control de los comportamientos de los escolares: «Tengo necesidad de preguntar muchas cosas a los jóvenes que estudian el segundo año. Primeramente, si han cumplido todas sus obligaciones y se han dedicado con asiduidad al estudio; en segundo lugar, si han notado cuánta diferencia hay de un niño aplicado a las letras y a la enseñanza al que descuida los estudios, adornos y consuelos de la vida. Por último, si han procurado imprimir en su alma los saludables consejos de sus catedráticos y los preceptos de su enseñanza».[3]

Y ésta es una de las razones que ya esgrime Gil de Zárate en su *Manual* para requerir el cambio de sentido en la orientación de estos estudios. Entiende Gil de Zárate que los principios y las reglas que deben guiar a los escolares en la composición de las obras literarias han sido repetidas veces discutidos y por tanto esta materia se encuentra ya agotada. Por ello defiende la necesidad de dar un nuevo giro a una enseñanza de la literatura basada en el aprendizaje de los preceptos literarios. «Fácil nos hubiera sido —escribe este autor— dar en pocas páginas los nombres y definiciones de las figuras retóricas, de las partes de un discurso, y de las diferentes composiciones en prosa y verso; pero opinamos que poco se consigue cargando la memoria de los principiantes con semejantes cosas, si no se les enseña al propio tiempo a discurrir iniciándoles en los misterios de más altas doctrinas; por esta razón, pasando rápidamente sobre ciertos puntos, nos detenemos algo en los que creemos más importantes, ya porque encierran principios sobre los cuales conviene fijar la atención, ya porque dan a conocer mejor la índole de nuestra literatura. Esta última consideración nos ha hecho añadir la segunda parte que se reduce a un resumen breve,

3 Archivo del Instituto Nicolás Salmerón. Almería. *Expedientes de grado de bachiller*, A-Z, curso 1849-50, vol. 3, n.º 5.



pero crítico y razonado, de nuestra historia literaria: de suerte que con esta obrita tendrán los principiantes lo que no hallarán en ninguna otra, a saber: los principios y reglas generales para la composición; y una guía que les conduzca por el inmenso campo de nuestra literatura, para saberla apreciar suficientemente, y conocer lo que deben huir o estudiar en ella» (1850: 4). Gil de Zárate interpreta bien este momento de transición y asentamiento del liberalismo que ha ganado la guerra civil y propone, a la par que se reorganiza social, política y académicamente el país, compatibilizar la enseñanza de la Retórica con la Historia de la Literatura en los cursos de ampliación de la segunda enseñanza. De este modo justifica el autor la implantación de la Historia de la Literatura en la enseñanza: «habiendo dado en la primera parte de esta obra las reglas generales del buen decir, así en verso como en prosa, y las particulares de cada uno de los principales géneros de composiciones literarias que se conocen, réstanos presentar una idea general de la literatura española. Vasto asunto que apenas haremos más que tocar; pero en el cual seguiremos la misma marcha que hemos adoptado anteriormente: sin perjuicio de la brevedad, procuraremos no ser tan lacónicos que la reseña que hagamos sea una mera lista de los autores y sus obras, falta de crítica e insuficiente para dar el necesario conocimiento de nuestras riquezas literarias. Nos proponemos entrar en cuantos pormenores sean compatibles con la naturaleza de este escrito; y no sólo haremos aquellas reflexiones generales que creamos oportunas para delinear con exactitud el carácter que ha tomado entre nosotros cada género de literatura, sino que también nos detendremos en analizar la índole de nuestros principales poetas y prosistas, citando trozos de cada uno, a fin de que se admiren sus bellezas y se eviten sus defectos. De esta suerte uniremos la práctica a la teoría, y a par de las reglas necesarias para escribir con acierto, tendrán los jóvenes una indicación de las fuentes a donde deben acudir para perfeccionar su educación literaria, y de los modelos que pueden seguir con preferencia» (1844: 3-4).

Las historias de la literatura, en el momento en que, desplazando a las retóricas, se convierten en el centro de la educación literaria, abren nuevos caminos para la interpretación y análisis de la obra literaria y completan y acaban sustituyendo con esta visión histórica de la literatura los anteriores aprendizajes normativos de las retóricas. Al lado de estos aprendizajes retóricos se va abriendo camino la visión positivista de la literatura: la atención al estudio de los textos, la edición crítica de obras, la investigación sobre



las fuentes, el conocimiento de la vida de los autores y la concepción de la obra como expresión del creador y como documento histórico que encarna el espíritu de la época y del pueblo al que pertenece se erigen en el centro y alternativa a la enseñanza basada en preceptos y en buenos modelos clásicos. «El centro de gravedad del trabajo —escribe Kayser (1970)— se inclinaba en el siglo XIX, en un principio, hacia la historia de la literatura, mientras que la poética desacreditada y comprometida por las tendencias normativas del siglo XVIII, sólo era favorecida por pensadores aislados. Durante algún tiempo pareció que la ciencia de la literatura y la historia de la literatura eran una sola cosa. Dentro de la historia de la literatura, la noción del poeta, del creador, se reveló como la más fecunda. Basta consultar la mayoría de las historias de la literatura, aún hoy representativas, para comprobar que, en el fondo, no son más que un encadenamiento de monografías sobre poetas» (1970: 28).

El *Manual* de Gil de Zárate pone de manifiesto en sus comienzos dos de los aspectos sobre los que se vertebrará esta primera Historia de la Literatura para escolares de secundaria: la necesidad de educar literariamente a los jóvenes —conocimiento de poetas y prosistas que les valgan como modelos y aprendizaje de las reglas y convenciones de lo literario— a la par que se les inculcan las cualidades o caracteres de dicha literatura que conformaron el espíritu español, la nacionalidad española. «El espíritu cristiano y monárquico, el galanteador y pundonoroso, estaban, pues, fuertemente impresos en el carácter español, y debían reflejarse en la literatura. A esto se añade un tinte oriental muy subido, y por lo tanto, una gran tendencia a lo maravilloso, a las metáforas, a las imágenes atrevidas, a la pompa del lenguaje. Esta última cualidad no fue posible mientras la lengua permaneció ruda y grosera; mas luego que se pulió, luego que hubo adquirido flexibilidad y armonía, debió manifestarse, y así sucedió tal vez con reprensible exceso. La literatura que tuviese todas estas cualidades que acabamos de enumerar, era por consiguiente la única que representaba la sociedad española; la única que podía tener eco en todas las clases activas de la misma sociedad...; sólo ella, en fin, era capaz de satisfacer los deseos de todos, y de ser, cual debe toda literatura verdaderamente nacional, original y espontánea» (1844: 14-5).

Y, como se aprecia en la misma cita, la cuestión del evolucionismo biologicista de la literatura española empieza a estar presente desde que da



comienzo el *Manual* con el *Poema del Cid*. «Este primer vagido de nuestra poesía no merece el nombre de poema, no siendo más que una historia o crónica rimada de cierta parte de los hechos de aquel célebre guerrero. Por lo que en él se advierte, el arte métrico estaba tan en su infancia, que aún no se había acertado a inventar un género de verso, que por la armonía y constante cadencia, mereciese el nombre de tal; pues más bien que versos, se encuentran en este poema renglones, cuya medida se percibe apenas... La rudeza del lenguaje hace además cansada la lectura de esta obra, que sólo se debe considerar como curiosidad literaria» (1844: 16-7). En general, el repaso que realiza Zárate a la literatura española desde sus inicios hasta el siglo XIV está pensado para describir y mostrar a los escolares de los estudios de ampliación de la enseñanza secundaria lo que él entiende que son los primeros pasos de nuestro idioma y de una literatura llena de sencillez que, aunque luego ha sido tan fecunda, todavía está falta de elegancia, de corrección y armonía. Con el paso del tiempo, y una vez que la «verdadera poesía nacional» sustituye las traducciones de antiguos modelos, entraríamos en el período de esplendor de nuestras letras. «En aquel siglo (XVI) de eterna gloria para nuestra nación, no solamente sintió toda Europa el poder de nuestras armas, sino que se elevó nuestra literatura al mayor grado de esplendor posible. El poder de las naciones y la gloria literaria se dan a tal punto la mano, que casi siempre adonde aquél existe le acompaña ésta: parece entonces que todas las fuerzas de una nación, así físicas como intelectuales, se desarrollan a la par, y que un impulso común hace que broten por doquiera grandes hombres en todos los ramos. Siglo de oro de nuestra literatura se ha llamado el siglo XVI, y si bien ya a fines de él empezó el buen gusto a estragarse, cuenta gran número de aventajados poetas» (1844: 100-1). Y Lope de Vega, ya de la mano del positivismo, deja de ser el ejemplo inimitable para los escolares de secundaria, una vez que, apartándose de los antiguos, adivina el drama de la Edad Moderna y consigue el mayor servicio a nuestra literatura al lograr el maridaje de la literatura popular y la erudita. En cambio, Góngora, execrado por las historias de la literatura, y para cuya revalorización habrá que esperar casi medio siglo, es aquí criticado duramente por llevar «la hinchazón y la extravagancia hasta el delirio», por su pésimo gusto y por el frecuente uso de imágenes atrevidas y metáforas extrañas. Valga como ejemplo un fragmento del comienzo de las *Soledades* con el comentario que se realiza a los escolares:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa



(Media luna las armas de su frente,
Y el sol todos los rayos de su pelo)
Luciente honor del cielo,
En campos de zafiro pace estrellas;
Cuando el que ministrar podía la copa
A Júpiter, mejor que el garzón de Ida,
Naufragó, y desdeñado sobre ausente,
Lagrimosas de amor dulces querellas
Da al mar, que condolido,
Fue a las ondas, que al viento
El mísero gemido
Segundo de Arión, dulce instrumento.

En todo este trozo —se les dice— «no hay más que el primer verso que se entienda, y él bastaba para decir que se estaba en la primavera» (1844: 190).

Algo similar sucede con Quevedo, a quien, a pesar de ensalzar su capacidad, su talento y erudición, debido al uso del lenguaje, a la trabazón del discurso y, sobre todo, atendiendo a razones morales, desaconsejan ponerlo en manos de los jóvenes, porque «Siempre será un modelo peligroso para los principiantes dispuestos siempre a contagiarse con los resabios de mal gusto, y las agudezas extravagantes aunque ingeniosas que a cada paso deslucen sus escritos» (1844: 193).

Hoy conocemos los excesos de este modelo historicista: la sobrevaloración del poeta sobre la obra —extremo que hizo exclamar a Kayser: «El poeta no está incluido en el objeto de la ciencia de la literatura» (1970: 29)—, y la reducción de los aprendizajes literarios poco menos que a un listín telefónico de autores y obras similar a la ristra de reglas en que había quedado reducido el modelo retórico.

Además, la investigación centrada en estos manuales de Historia literaria pone de manifiesto el modo en que se han seleccionado los autores que iban a servir como modelos para la enseñanza. Estas historias de la literatura y las antologías que comparten protagonismo con ellas en los centros educativos son responsables de la selección de los autores que, por razones lingüísticas, literarias, didácticas, morales, ideológicas o políticas, han pasado a formar parte del canon literario moderno. Sin dichas historias de la literatura nuestros itinerarios pedagógicos hubieran sido muy otros, y la lista de autores en que hemos basado nuestra educación literaria también habría diferido grandemen-



te con el sólo hecho de que hubiera prevalecido la educación retórica anterior a 1845.

Asimismo, de haber alguna cuestión central y común a dichas historias de la literatura, ésta no es otra, como hemos adelantado, que la de la nacionalidad, la de la formación del carácter nacional.

Concepto de nacionalidad que elaboran y/o trasladan a las historias de la literatura los pioneros: Gil de Zárate, Amador y, sobre todo, Menéndez Pelayo. Éste sustenta dicho concepto, por un lado, en el lugar y la extensión geográfica que tales historias abarcan; y por otro, en la lengua y el estilo literario como «prendas de nacionalidad», es decir, como elementos que conforman lo nacional. El mencionado concepto también tendrá otras y muy diversas ramificaciones a lo largo del siglo XIX hasta llegar a la formulación nacional-católica que hicieran los franquistas durante la posguerra. Las autoridades educativas franquistas reclaman que este sentido nacional patriótico y religioso impregne a todas las enseñanzas y sirva de sostén de esa nueva España «esencialmente católica». El director de enseñanza media, José Pemartín, sostiene que la esencia de España como nación es su ferviente catolicismo, que ha de encarnarse en un cuerpo social fuerte que, en esos momentos de guerra civil, enuncia recurriendo a Maeztu: *ser es defenderse*. Si España quiere ser —escribe Pemartín—, este ser de España ha de expresarse en pocas palabras: cañones, acorazados, submarinos y aviones.

Finalmente, señalaremos brevemente el modo en que se lleva a cabo la canonización de la novela y el lugar que ésta ocupa en la formación de los estudiantes de segunda enseñanza. Y, como dicha canonización tiene lugar en los años en que se generaliza en los centros educativos la educación literaria basada en las historias de la literatura, abordaremos conjuntamente tanto el proceso de elaboración de la teoría de la novela como su traslación a las aulas de enseñanza secundaria (Romero Tobar, 1996*a*).

Es cierto que las retóricas hablan someramente de la narración o utilizan fragmentos del *Quijote* para explicar a los alumnos aspectos relacionados con la formación del gusto o con el estilo de las obras, es decir, ponen trozos concretos de algunas novelas al servicio de las finalidades educativas de las retóricas. De hecho el *Quijote* es el pretexto para que los escolares escriban cartas, cuentos y fábulas, o para que retraten las cuali-

dades físicas y morales de personajes de diversas obras literarias. Y estas actividades polifónicas las llevan a cabo siguiendo los modelos que sobre el héroe cervantino han aprendido en las aulas.

Sin embargo, las primeras historias de la literatura escritas o traducidas en estos años —Gil de Zárate, Schlegel, Sismondi— prestan todavía más atención al teatro o a la poesía que a la novela, aunque en el momento en que se queja Zárate de la falta de novelas españolas ya está contribuyendo a la elaboración de la teoría de la novela. Y es así como durante la época de Isabel II se defiende la necesidad de que la novela traslade a sus páginas la vida toda y la sociedad de su tiempo, utilice el lenguaje cotidiano en que se expresan sus gentes y, por tanto, coadyuve a la formación del carácter nacional. Y es así también como Sicilia, Bermúdez de Castro, Lista o Hartzenbusch, entre otros, van elaborando el corpus teórico de la novela moderna. La novela como representación de la vida común, con sus defectos, sus goces, pesares y virtudes —afirma Bermúdez de Castro— «ha penetrado en todas partes, es el alimento de todas las imaginaciones y siempre caída, se levanta triunfante siempre y revestida de nuevos y más seductores atavíos».[4] La nueva sociedad de mitad de siglo, más variada y plural, necesita una novela que, satisfecho el interés de los lectores y respetuosa con la moral, convierta sus páginas en el espejo inmenso de su tiempo en el que se reflejen la confusión y los gritos, las esperanzas y anhelos, la vida toda de aquella España.

4 Salvador Bermúdez de Castro, «De la novela moderna», *Semanario Pintoresco Español,* serie 2, vol. 2, Madrid, 1840.



HISTORIA, ANTOLOGÍA, POESÍA: LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX EN LAS ANTOLOGÍAS GENERALES (1908-1941)

Marta Palenque (Universidad de Sevilla)

Preliminar

Esta reflexión sobre antologías parte de dos ideas básicas: la interdependencia entre canon, antología e historia de la literatura, por un lado, y el estrecho contacto entre antología e instrucción o educación, por otro. Toda historia de la literatura es resultado de una selección previa de autores y textos, por lo que puede afirmarse que la antología es su base, además de su complemento. Este pensamiento también se puede formular al revés: toda antología presupone una historia literaria. Historiadores y antólogos realizan labores paralelas no sólo en el sentido de su tarea sino, también, de su finalidad: todos consagran autores y textos, los convierten en norma y ejemplo (A. Reyes, 1930, véase 1986; G. de Torre, 1942, véase 1943; C. Guillén, 1985; J. M. Pozuelo, 1996…). Los prólogos de muchas de las que voy a comentar aquí son verdaderos tratados de historia de la literatura expuestos de forma resumida, disquisiciones acerca del hecho literario y de su evolución, de su suerte y aprecio público.

Los criterios a partir de los que se construyen las compilaciones de *época* o *grupo* difieren en gran medida de los utilizados en las *generales* (es decir, aquellas que abarcan la poesía española desde sus inicios hasta su misma fecha de edición en algunos casos), que son las que me ocupan ahora. Mien-



tras las primeras parecen determinadas por un propósito más explícito de abrir nuevos caminos, imponer un nuevo canon y derrocar el periclitado (aunque son afirmaciones que habría que matizar), las segundas están presididas, sobre todo, por un común deseo abarcador y ejemplificador y tienden hacia la crestomatía por su valor instrumental. Son, en este sentido, recopilatorias y tienen una marcada función orientadora. Ello no quiere decir que no seleccionen de forma explícita sus contenidos, unas veces ratificando el canon de cada época sostenido por las historias de la literatura y el propio gusto del público, pero, otras, queriendo rectificarlo, matizarlo o ampliarlo.

En el período comprendido entre 1908 y 1941, plagado de hitos antológicos, se publican varios repertorios generales de la poesía española tanto en España como en el extranjero (en total describo 27 volúmenes y he desechado otros tantos que no responden a los criterios que me he fijado). En su mayoría mezclan poesía española e hispanomericana. Considero sólo aquellas que se centran en exclusiva en este género, y dejo fuera las limitadas por algún tema o rasgo específico (subgéneros, femeninas, traducidas, las que combinan distintos géneros literarios…), también muy numerosas en este marco como se vislumbra en las anotaciones de J. Simón Díaz (1980: 22-26 y 734). Pese a estar editadas en otros países, las estudiadas ahora ofrecen sus textos en castellano. A la vista de los títulos y de su difusión puede afirmarse el peso que algunas han tenido en la educación de varias generaciones de lectores, pues, incluso, han servido de manual de lectura en la enseñanza. En conjunto son colecciones marcadas por un canon poético conservador frente a las *inaugurales*, aunque a veces se observa la presencia de un mayor número de autores que en éstas, porque su finalidad no es tanto marcar cumbres como exponer un panorama general. Más aún, y a causa de su amplio alcance, cabe distinguir una pluralidad de cánones, pues no todas las épocas reunidas son juzgadas ni favorecidas de igual manera. Parecen más preocupadas por la noción de *posteridad* (qué merece quedar) que por la de *actualidad* o *modernidad* (qué merece entrar). En cualquier caso, es necesario recordar y matizar cómo la guerra civil, el exilio y la censura marcan algunas de estas selecciones de una forma contundente, en lo que coinciden con las de *época*, varias editadas en el exilio americano.

En otro orden, algunas de estas colecciones vienen a ser complemento de manuales de historia literaria (*v. g.,* Fitzmaurice-Kelly) y de tratados de preceptiva que, de forma sucinta y en lo relativo a la poesía,



incorporan a veces a manera de preámbulo (por ejemplo en Bergua o Hills y Morley). Además, por su amplio contenido, son repertorios muy selectivos, que limitan la entrada de autores y, sobre todo, de composiciones, haciendo que los elegidos se erijan en representantes de todo un grupo o tendencia, con lo que se revelan como *lo mejor de* un período. Fuera ya de los planes de enseñanza se han convertido en perfecto modelo de la divulgación popular de la poesía española, estableciendo un canon que ha tendido a fosilizarse.

Estudiar las antologías en el siglo XX, iniciar una suerte de historia de este peculiar tipo de ensayo literario, es sin duda un atrevimiento destinado a saldarse con el agotamiento del investigador: es un campo de una extensión enorme y cuyos contornos son imprecisos, pues siempre quedan títulos por comprobar o localizar. En la literatura española son escasos los estudios de conjunto sobre ellas, si bien en el creciente interés sobre el canon se ha subrayado su importancia y significación. El objetivo de este ensayo es tanto teorizar sobre el canon en un plazo concreto de la poesía española como historiar esta parcela crítica, por lo que, además de recalar en el sentido de su selección, me detengo en describirlas como libros con una estructura y un discurso definidos, que conectan a veces entre sí. Sin embargo, teniendo en cuenta el elevado número de volúmenes, parcelo mi análisis y, aunque hago referencia siempre al conjunto, me detengo en las secciones referidas al siglo XX. De esta manera, si bien comienzo con *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* de Marcelino Menéndez y Pelayo (1908, 1.ª ed.; en Menéndez y Pelayo, 1921), que no se ocupa de la poesía del XX, sólo la utilizo como punto de partida de un determinado paradigma antológico de gran protagonismo en la literatura española.

Para terminar con esta introducción: este ensayo se inserta en un proyecto de mayores proporciones en torno al estudio de las antologías poéticas españolas en los siglos XIX y XX, dentro del que ya he redactado dos artículos actualmente en prensa: «Francisco Villaespesa en las antologías (1902-1947): Orto y ocaso de un poeta modernista», en el que utilizo las colecciones publicadas en este lapso para esclarecer la recepción del poeta (en un trabajo que pone en relación canon y recepción literaria), y «La poesía española del siglo XX en las antologías de época y grupo (1902-1941)», del que el presente viene a ser complemento o continuación.



Las «mejores poesías»

En 1908 Marcelino Menéndez y Pelayo inaugura en la poesía española un modelo antológico que, estableciendo un número fijo de composiciones, aparece anclado en el signo de la representatividad y calidad de los autores. Heredero de los *tesoros*, las *flores* y *liras* de antaño, el resultado de esta primera antología general de la poesía castellana editada en el siglo XX fue muy atractivo para el mercado lector. Me refiero a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, que se incluye en el proyecto editorial de la editorial inglesa Gowans & Gray,[1] cuyo criterio historicista y valor normativo sería luego imitado con matizaciones múltiples hasta hoy, tanto en España como en Hispanoamérica. Siguiendo las directrices de la colección para la que compone su serie, Menéndez y Pelayo realiza una repertorio de la poesía «antigua y moderna», es decir, desde el siglo XV (prescinde de los autores y textos anteriores «porque exigirían un comentario filológico, inoportuno en la ocasión presente», cito por la edición de 1921: VI) hasta finales del XIX, en el que sólo tiene en cuenta a autores fallecidos y españoles, con la matización de «castellanos». En cuanto a los poemas, discurre acerca de la dificultad de acertar en la elección de los «mejores» y de los inevitables peligros del gusto individual. El criterio de selección es doble, pues, según cuenta, se apoya tanto en la «universal admiración» como en su único juicio (ídem: V). Los poetas más jóvenes del total son Manuel del Palacio (fallecido en 1906), Gaspar Núñez de Arce (en 1903), Federico Balart (en 1905) y Ramón de Campoamor (en 1901). Por el monto de autores y textos se valora de forma especial la calidad de la poesía áurea.

---

1 En la impresión de 1921 la editorial detalla los números aparecidos de su colección «The *hundred best* series»: *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*, por Auguste Dorchain (eds. de 1907 y 1908); *Die hundert besten gedichte der deutschen sprache (lyrik)*, por Richard M. Meyer; *Le cento migliori poesie (liriche) della lingua italiana*, por Luigi Ricci; *The hundred best poems (lyrical) in the latin language*, por J. W. Mackail; *As cem melhores poesias (líricas) da lingua portuguesa*, por Carolina Michaëlis de Vasconcellos; *Die hundert besten gedichte der deutschen sprache (epik)*, por Richard M. Meyer; *De honderd beste gedichten (lyriek) in de nederlandsche taal*, por Albert Verwey. El mismo editor, Adam L. Gowans, estuvo a cargo de *The Hundred best poems (lyrical) in the English language*, en 1908. Este patrón antológico tenía precedentes en el mercado inglés, pues los mismos criterios están en la base de *The golden treasury of the best songs and lyrical poems in the english language*, de Francis Turner Palgrave (1861), también de amplia estela editorial.

Pocos años antes se habían editado repertorios de época de gran relevancia en la historia literaria española: los de Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902-1903), que marca el cierre de la poesía decimonónica; Emilio Carrere, *La corte de los poetas. Florilegio de Rimas Modernas* (1906), particular inventario del modernismo hispánico; y Eduardo de Ory, *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas* (1908), ampliación de la anterior. Frente a estas propuestas, Menéndez y Pelayo ofrece un canon muy conservador, en parte, respuesta a las normas de la editorial que le encarga el proyecto. En el epistolario del erudito santanderino se localizan algunas cartas escritas por el director de la editorial, Adam L. Gowans, quien, tras haber solicitado su colaboración, remite al polígrafo un ejemplar de *Les cent meilleurs poèmes (Lyriques) de la langue française*, recién aparecido, para que siga su pauta, le limita la selección a los autores fallecidos y le pide un pequeño prólogo. El pago por el trabajo es de diez libras. Menéndez y Pelayo confecciona la lista y los propios editores quedan encargados de copiar los poemas en Inglaterra. Más tarde recibe consultas sobre algunos detalles de forma y corrige galeradas. Gowans le ofrece a continuación formar parte de otros proyectos de la editorial.[2]

Esta afortunada propuesta tendrá una prolífica descendencia tanto en España como en Hispanoamérica (es llamativo que en otros países no haya tenido igual efecto), donde ven la luz *Las cien mejores poesías cubanas*, *Las cien mejores poesías chilenas*, *Las cien mejores poesías líricas mejicanas*, etc. También se elaboraron *Las cien mejores poesías españolas del destierro*, al cuidado de Francisco Giner de los Ríos, y *Las cien mejores poesías del siglo XIX*, de Narciso Alonso Cortés. El éxito de este tipo de colecciones cara al público lo demuestra la muy conocida *Las mil mejores poesías de la lengua castellana. 1135-1935. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana*, a cargo de José Bergua, con una ampliación en los límites cronológicos. Aparecida sin fecha, se da como año el del título de la primera edición, 1935. Su popularidad sería considerable, pues hay una segunda en diciembre del mismo año. En cuanto a su estructura, todos estos centones llevan una corta advertencia preliminar de poco calado crítico y carecen de notas introductorias a los autores o de cual-

2 Remito a Menéndez Pelayo (1999): cartas n.º 930, 18 de septiembre de 1906; n.º 958, 19 de octubre de 1906; n.º 556, 3 de abril de 1908; n.º 600, 7 de mayo de 1908; y n.º 485, 9 de noviembre de 1909.



quier otro tipo de comentario o presentación, si se exceptúa la fecha de nacimiento y muerte, si procede, y, a veces, su origen: españoles o americanos (así en Bergua). Sí suelen llevar índices.

Décadas antes se habían publicado dos sumas menos populares: la *Antología de los mejores Poetas Castellanos* (1912), de Rafael Mesa y López,[3] publicada en Londres, y *Las cien mejores poesías españolas (líricas)* (¿1921?), de Fernando Maristany, ambas relacionadas con la de Ménéndez y Pelayo. Mesa amplía su selección incluyendo a los poetas anteriores al siglo XV pero alcanza sólo hasta el XIX (el último autor es Mariano José de Larra); Maristany repite la senda del santanderino y realiza un corpus de la lírica castellana desde el siglo XIV hasta el XIX, con la presencia última de los poetas regionalistas Jacinto Verdaguer (fallecido en 1902), Curros Enríquez (en 1908), Juan Maragall (en 1911) y José María Gabriel y Galán (en 1905). La editorial Cervantes inserta este volumen en su gama de florilegios de las mejores poesías en distintas lenguas, siempre recopiladas y prologadas por el mismo Maristany, quien también solía actuar como traductor (al respecto M. Gallego Roca, 1996, y A. Pym, 2000). Además, de aquí partió otra nueva colección titulada *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, tomitos de unas setenta y cinco páginas que recogieron a autores de todas las épocas (entre otros: Samain, Delmira Agustini, Eugenio de Castro, Darío, Fray Luis de León, Hölderlin…).

Las mil mejores poesías de la lengua castellana *de José Bergua: breve historia de un proyecto editorial*

Por su amplia resonancia, la serie editada por Bergua merece epígrafe propio y la narración de la trayectoria de esta singular casa editorial. En 1879 Juan Bergua López abre en Madrid la Librería Bergua, dedicada a la venta de libros nuevos y de lance. Uno de sus hijos, Juan Bautista Bergua Olavarrieta (Madrid 1892-1991) regenta luego el negocio, que amplía, en 1929, al fundar, junto a su hermano pequeño José (Madrid 1898-1959), la

3 Rafael Mesa y López (1885-1924), escritor y periodista canario, autor de varias novelas, un ensayo biográfico sobre Galdós, editor de Santa Teresa de Jesús y traductor. Se ha reeditado recientemente su novela *Las luces de la noche sin fin*, al cuidado de Roberto Quintana (Rafael Mesa y López, *Las luces de la noche sin fin*, ed. de Roberto Quintana, Santa Cruz de Tenerife, Benchomo, Biblioteca de Obras Canarias, n.º 15, 1992).



Librería-Editorial Bergua, más tarde llamada Ediciones Ibéricas, todavía hoy en activo. Las primeras colecciones de la nueva editorial —«Pequeña Enciclopedia Práctica» y «Biblioteca de Bolsillo»— tuvieron una muy buena acogida entre los lectores. Los hermanos Bergua iniciaron la edición de los clásicos de la literatura española y universal, estos últimos en traducción del mismo Juan Bautista Bergua, quien, Doctor en Derecho, también aficionado a la creación literaria y autor de algunas obras originales de narrativa y teatro, se encargó de la redacción de varios ensayos sobre teoría política e historia de las religiones, entre ellos los titulados *Los credos libertadores* y *La salvación roja*, lo que, sumado a su papel de fundador del «Partido Comunista Libre Español», le obligó a exiliarse al poco de estallar la guerra civil. Mientras Juan vive su destierro en Francia ejerciendo como lector en diversas universidades, José administra la editorial, venida a menos por causa de la censura y, en general, de las pobres condiciones de la España de la posguerra. Tras la muerte de José, Juan vuelve a España en 1960 y queda al frente del negocio familiar, al que infunde nuevo vigor y savia en colaboración con su hija, Juana, que prosigue hoy su trabajo. También retoma su labor como ensayista y emprende, entre otros libros, una ambiciosa *Historia de las religiones*, reeditada en varias ocasiones.[4] Tampoco escapó de la atracción creadora José y, atrevido novel, incluye dos poemas propios en la primera edición de *Las mil*… («El gallo de la posada» y «La letanía del mal capador»), que desaparecen en la segunda y siguientes. En ediciones posteriores también da muestras de sus afecciones líricas su hermano Juan. Toda la documentación de este negocio se perdió durante la guerra civil.

Verdadero motor de esta empresa familiar, parece que la idea de componer esta colección parte de Juan, quien selecciona los contenidos y se dirige a los autores vivos con el fin de conseguir su permiso para reproducir los poemas, labor que José continuaría en los años de su destierro, cuando los cambios responden, sobre todo, a las directrices de la censura. Cabe, así, hablar, más bien, de la serie de los Bergua, y aunque utilice el singular así debe entenderse.

4 Tomo la información precedente de Bergua Olavarrieta (Juan Bautista Bergua Olavarrieta, «Noticia biográfica», *Historia de las religiones. Tomo IV. El cristianismo*, Madrid, Ediciones Ibéricas, Clásicos Bergua, 1996, vol. 2, pp. 585-91. [2.ª ed.]) y de varias conversaciones con su hija, Juana Bergua, enérgica y entusiasta continuadora de esta dinastía, a la que agradezco su amabilidad.

En el prólogo a la antología, que coincide en el mercado con los importantes florilegios de época realizados por Gerardo Diego, Federico de Onís y José María Souvirón, todas de un año antes, 1934,[5] Bergua matiza que el título no es sino un reclamo para el público y que, en realidad, ni son mil poesías ni son las mejores, pues esta última valoración depende del gusto de cada cual. Sí son las «características de los autores más representativos de sus respectivas épocas», por lo que llama a la colección «muestrario de poetas de nuestra lengua». Además se omiten nombres importantes en aras de una proyectada «solución de continuidad». Los mayores problemas, confiesa, han estado en la selección de los dos extremos cronológicos: la que llama poesía arcaica y la poesía actual, que le han causado grandes dudas por la necesidad de establecer unos límites rigurosos. Hasta tal punto es continuador de Menéndez y Pelayo que incorpora entera su nómina y se lamenta de que, a pesar de existir otras compilaciones más tardías, no ha tenido «tan seguros valedores» (cito por la 19.ª edición, de 1959: 5 y 6). En cualquier caso, afirma, la falta de perspectiva ante la poesía moderna hace más disculpables las posibles objeciones que puedan hacerse a su clasificación. Comparando con otros elencos de aquellos años se advierte que tomó de otros lugares, por ejemplo de *Las cien mejores poesías modernas (líricas)* (1925), publicada por Mundo Latino (M. Palenque, en prensa). En definitiva, Bergua no actúa como crítico; sí cabe reconocerle su faceta de poeta. Pero, sobre todo ejerce como editor y librero, y busca componer un producto óptimo para el mercado. Su propuesta dejará una impronta clara en muchos nuevos lectores, que se introducen en la poesía a través de su libro y aceptarán como «los mejores», sin más precisiones, los nombres y los poemas que aquí figuran. A la vista del índice, en el que figuran nombres extraños a otros acervos, parece claro que Bergua apuesta por valores seguros y sacrifica los poemas a los poetas, de los que en gran mayoría sólo se aporta una única composición, igualando peligrosamente, pues parece claro que el lector identifica espacio con calidad.

---

5 Me refiero a las conocidas *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, segunda entrega ampliada de la polémica primera colección publicada por Diego en 1932 (Diego, 1934); Federico de Onís (1934), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*; y José María Souvirón (1934), *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*. Véase M. Palenque (en prensa).



La notoriedad de este producto editorial queda avalada por su número de ediciones: en el período comprendido entre 1935 y 1944 salen once, entre las que hay diferencias, ya que se van adjuntando nuevos nombres en la medida en que se amplía el marco cronológico y se realizan cambios, supresiones y suplementos. Quedan, sin embargo, inalteradas la advertencia preliminar y el tratadito «Breves indicaciones sobre el arte poética y la versificación», signo de la vertiente pedagógica de esta serie, que llegó a ser utilizada como libro de lectura en las escuelas (lo que explicaría su proliferación y renuevo). Los criterios de selección no parecen cambiar y tampoco el diseño general de los volúmenes, que permanece hasta el presente. A diferencia de Menéndez y Pelayo, Bergua sí incluye a poetas vivos.

El colofón de los distintos volúmenes publicados entre 1935 y 1944 permite precisar la fecha en cada caso, a excepción de la que tengo por primera, que carece de él y tampoco lleva indicación de año en la portada. Tanto por el subtítulo como por su contenido cabe entender, como ya apunté, que es de 1935.[6] Paso a detallarlos:

— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1135-1935. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, s. a. (¿1935?)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1136-1936. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1935, 2.ª ed. corregida y aumentada. (Colofón: 4 de diciembre de 1935.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1140-1940. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1940, 3.ª ed. (Colofón: 17 de julio de 1940.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1140-1940. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1940, 4.ª ed. (Colofón: 18 de octubre de 1940.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1141-1941. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1941, 5.ª ed. (Colofón: 2 de enero de 1941.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1141-1941. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1941, 6.ª ed. (Colofón: 2 de julio de 1941.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1143-1943. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1942, 8.ª ed. (Colofón: 12 de diciembre de 1942.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana. 1144-1944. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1944, 9.ª ed.

6 Juana Bergua afirma que la primera edición es de 1932, lo que no he podido documentar. La familia no conserva ejemplares en ningún caso. En el *Manual de bibliografía de la literatura española*, de José Simón Díaz (1980: 24) se indica 1935. En esta ficha figura un error en los datos del subtítulo: 1113-1935, cuando es 1135-1935, que parece proceder de la entrada correspondiente al volumen en A. Palau y Dulcet (1956: 246), quien aportaba ya esta errata.



— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1145-1945. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1944, 10.ª ed. (Colofón: Noviembre de 1944.)
— *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1145-1945. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, 1945, 11.ª ed.

Las ediciones se suceden con igual rapidez en los años siguientes: 14.ª edición (1949), 15.ª (1950), 16.ª (1951), 19.ª (1959), 20.ª (1962), etc., hasta la última: 30.ª (1995). Se prepara ahora una siguiente, para la que se proyectan novedades. No he podido localizar las que hacen el número 7, 12 y 13 (de las dos últimas desconozco las fechas. Es muy probable que se encuentren en los estantes de algunos de los lectores de este ensayo). La 9.ª la encuentro citada en Palau (1956, IX: 247).

Las diferencias entre las ediciones parecen responder, en parte, a sucesivas ampliaciones obligadas por la aparición de nuevos poetas, o vienen a subsanar olvidos y errores. En gran mayoría se observan en la sección correspondiente al siglo XX; sólo se advierten cambios en las épocas anteriores entre la 1.ª y 2.ª, relleno evidente de lagunas (por ejemplo, se agregan fragmentos de la *Danza de la muerte* y las *Coplas de Mingo Revulgo*, y nuevos nombres: Sem Tob o, ya en el XIX, José Jacinto Milanés…) y reordenaciones. A partir de la 3.ª y, sobre todo, la 4.ª los añadidos y supresiones en la poesía contemporánea son más elocuentes y obedecen a la censura, cuyo sello figura en los ejemplares que he consultado de estos años. Ahora además cambian algunos títulos. Y así, en la tercera se expurgan los nombres de Rafael Alberti o Manuel Altolaguirre, y se suman los de Agustín de Foxá, Rafael Sánchez Mazas («A Jesús crucificado»), Federico de Urrutia («Romance de Castilla en armas»)… También hay significativos reemplazos en contados poemas (remito a la relación final). La limpia continúa en la 4.ª: caen Pedro Luis de Gálvez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Alfonso Camín, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Ángel Lázaro, Vicente Aleixandre…, todo un mapa de la disidencia y el exilio. Se incorporan, por ejemplo, José María de Alfaro («A Francisco Franco, Generalísimo»), Luis Rosales («A Jesucristo»), Adriano del Valle y Dionisio Ridruejo, entre otros. Los silencios son evidentes si se compara con la realidad de la poesía española. Ya en la 8.ª y 10.ª ediciones hay pocas novedades. En otras ocasiones se alteran los poemas; por ejemplo en el caso de de Darío y García Lorca (detallo los trueques en la descripción final). Los exiliados siguen fuera todavía en el índice de la 20.ª edición (1962), aunque han desaparecido los poemas de Alfaro y Urrutia.

Una reseña del año 1944 firmada por Fray Luis de Fátima Luque, O. P., me permite comprobar el alcance y las exigencias ejercidas por la censura sobre este parnaso. Tras una especie de consideración general acerca del valor del corpus el comentarista critica duramente el criterio ecléctico del antólogo y afirma: «elige lo mismo —sin preferencias— poesías tan buenas como algunas de los grandes poetas consagrados y otras que son verdaderos esperpentos; poesías místicas y poesías pornográficas; poesías de pura ortodoxia y versos teosóficos…» (1944: 89). Se felicita de que Bergua haya ido depurando en las distintas entregas y le anima a que continúe. Precisa en nota a pie de página:

> Hay que hacer notar que el Sr. Bergua, en su edición última —8.ª— ha seleccionado mucho: exclusión de ciertos autores como Rafael Alberti; supresión de poesías […]; conmutación de poesías estridentes de algunos poetas por otras más inofensivas, como en el caso de García Lorca, de quien publicaba en ediciones anteriores *Prólogo*, luciferina y blasfema, y *La casada infiel*, romance deshonesto —ése es su adjetivo— y que ahora fueron sustituidas por otras piezas más decentes. Y así otras innovaciones que mejoran el libro. Hay que felicitarse de que el Sr. Bergua haya comprendido que en la España Nueva no deben ser posibles ciertas cosas… (1944: 88, nota 1)

Al juzgar que se trata de un volumen que va a gozar de un público amplio cree necesario exponer por extenso una serie de «reparos» de orden tanto literario (poemas que le parecen mal construidos y de escasa calidad, entre ellos los de Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Adriano del Valle…), moral, e ideológico, estos últimos los más graves, pues conducen, en su opinión, a minar la fe del lector (caen aquí los versos de Marquina, Fernández Ardavín, Juan Ramón Jiménez…). No vale la pena extenderse en estos juicios. Copio los párrafos de conclusión:

> En la España Nueva en que «empieza a amanecer», abocada al gran mediodía de un nuevo Siglo de Oro, transida de ansias imperiales, no se puede encanijar el espíritu. Sería entonces aquella España «áptera y tullida» y llevarían razón los que, en lenguaje rubeniano, «apedrean las ruinas ilustres» y «predicen zodiacos funestos».
>
> En resumen: En la presente coyuntura histórica todos debemos ser un poco teólogos —también los editores de antologías— y laborar por la causa de Dios y por la transfiguración de España (ídem, 1904).

La requisa y destrucción de los documentos de la editorial me impiden acceder a su vida más íntima, a ese que se imagina rico epistolario cruzado entre editores y poetas, pues, como se sigue haciendo ahora, era norma solicitar autorización en cada caso. A veces los autores corregían los

versos seleccionados, como, según cuenta Juana Bergua, ocurrió con Juan Ramón Jiménez, quien no estaba de acuerdo con lo elegido y propuso la sustitución de algún título: en la 1.ª y 2.ª entrega se leen «Otra balada a la luna», «Octubre» y «Los niños tienen miedo», a partir de la 3.ª, «Pájaro fiel» y «Criatura afortunada». También de Luis Ruiz Contreras va en la 3.ª «Lamentación» en lugar de «Sonetos» (en 1.ª y 2.ª).

En una valoración de conjunto, y remitiéndome a la selección correspondiente a la primera entrega, tras una extensa representación de la poesía decimonónica (con especial protagonismo de Espronceda, Zorrilla y Campoamor), se percibe el mayor número de poemas entresacados de Darío y Enrique González Martínez (cuatro); les siguen Nervo, Santos Chocano, Villaespesa, Carrere y Juan Ramón Jiménez (tres). Los poetas de promociones posteriores sólo merecen una.

La Librería Bergua (o Ediciones Ibéricas) publicó a casi todos los clásicos de la literatura universal y se mantuvo en el mercado gracias al aprecio del público, necesitado o gustoso de este tipo de colecciones a un tiempo divulgativas y didácticas. Bergua publicó otras tantas compilaciones: *La Flor del teatro romántico*, *Las mejores páginas de la lengua castellana. Antología de prosistas. Siglos X al XX. Mil años de literatura española* o *Las mil mejores poesías de la literatura universal* (esta vez al cuidado de Fernando González). Como eco de su popularidad Jorge Llopis compuso en clave de parodia su *Las mil peores poesías de la lengua castellana* (de 1957).

Otras colecciones a la sombra de Menéndez y Pelayo

Centrándome sólo en las de ámbito español o español-hispanoamericano en los límites señalados (quedan fuera las que se ocupan en exclusiva de países de lengua española), encuentro cuatro florilegios más relacionados con la norma historicista y selectiva de Menéndez y Pelayo: *Cien de las mejores poesías castellanas* (1936, 1.ª ed.; 2.ª ed., con algunos cambios, 1939), de Pedro Henríquez Ureña; *Las Cien mejores poesías españolas (nueva selección)* (1937), de Pilar Díez y Jiménez-Castellanos; *Las mejores poesías de la lengua española*, prólogo de Félix F. Corso y selección de S. R. Loiácono (1939); y *Las cien mejores poesías españolas: Nueva colección* (1940), de Enrique Díez-Canedo. Aparecidas en un período difícil de la historia de España, sólo el libro de Pilar Díez se edita en la Península.



Queda a un lado la de Henríquez Ureña, con un matiz distinto en el criterio de selección en el título, que deja fuera el Modernismo —como también hicieran Mesa y Maristany— y cierra con Rubén Darío. Las tres restantes siguen una idéntica articulación historicista y cubren el conjunto de la historia literaria española abarcando a autores más cercanos, pero se estructuran de manera distinta y coinciden sólo en parte de sus contenidos.

Empezando por el repertorio de Pilar Díez, Catedrática en el Instituto de Pontevedra cuando realiza este trabajo y destinada después a Madrid, es claro su carácter de apoyo docente, que aconseja el iniciar la compilación por la época contemporánea, más cercana y asequible para el lector, y terminar con la Edad Media, así como por el hecho de que se opte por modernizar la ortografía de los textos más antiguos. También se prescinde de autores como Quintana y Gallego por creer que su estudio «corresponde a cursos superiores de Literatura» (s. p.). El canon, por lo tanto, se supedita a la comprensión de los lectores. En el primer apartado, referido al Simbolismo y siglo XX, se relacionan ocho autores, seis fallecidos (Rubén Darío, José Asunción Silva: «Vejeces», Amado Nervo: «Galardón», José Santos Chocano: «Pandereta», Francisco Villaespesa: «Después de ánimas» y el gallego Carlos Miranda: «Otoñal, égloga modernista»), dos vivos (Antonio Machado: texto XCIV de *Campos de Castilla*, Emilio Carrere: «El caballero de la muerte»). El libro se abre con la selección correspondiente a Rubén Darío, que es el único poeta de entre los incluidos del siglo XX del que se toman dos composiciones: «Sonatina» y «Marcha triunfal». La antología *La corte de los poetas* se usa como fuente en tres casos (Nervo, Santos Chocano y Carrere). La presencia de Carlos Miranda, rara en un índice que valora cumbres de la poesía española, se explica por la enorme popularidad de su columna titulada «Cosas del día», publicada en *El Liberal* de Madrid durante varios años y luego recogida en libro, en 1906 (también podría aducirse como aclaración su origen gallego, puesto que la autora enseña en esta región cuando lo publica). De las páginas del citado periódico se entresaca el poema preferido: una parodia de los excesos modernistas. La popularidad de Villaespesa y Carrere en aquellos años queda refrendada por su presencia en este inventario tan escogido. En cuanto a las restantes secciones, destaca el protagonismo de los siglos XVI y XVII y, en concreto, de los apartados que, bajo el marbete general de «Restauración del espíritu nacional», se titulan «Petrarquistas y horacianos» y «Médula y nervio de la literatura española», lo que obedece a un



canon impuesto, y protegido desde el poder, en este período de la historia cultural española. Esta propuesta no hace sino responder a lo ideológicamente correcto entonces en un libro de texto. En 1936 Pilar Díez había publicado otro manual: *Primer grado de la Literatura Española*, donde no llega a los autores del siglo XX. También editó al Duque de Rivas y a Lope de Vega, en sendas ediciones de la editorial Ebro.

La preparada por Corso[7] y Loiácano traza una línea de continuidad desde el *Poema de Mío Cid* hasta Luis Cernuda, Pedro Salinas, Leopoldo Marechal, Arturo Uslar Pietri o César Vallejo. Se echa de menos, entre otros, a Unamuno, Alberti, Altolaguirre, Prados, Dámaso Alonso o Moreno Villa. Poco aporta el prólogo acerca de los criterios, pues el prologuista (Corso) se limita a construir un diálogo ideal con una interlocutora femenina en torno a la poesía a la manera de las *Cartas literarias a una mujer*. La nómina es muy extensa, pues se incluye un solo poema por autor. Lo más interesante de esta colección está en los autores hispanoamericanos elegidos, entre los que se cuenta Loiácano. Además, se observa la presencia de firmas españolas por completo ausentes de los sumarios anteriores, como la de Xavier Bóveda, Felipe Sassone, el mismo José María Souvirón (quien sí se autoincluyó en su elenco de 1934, pero no en el general que aquí se considera)…, y de otros poco favorecidos como José María Hinojosa (asimismo en Souvirón), etc.

Por último, el conocido y solvente crítico, traductor y poeta Enrique Díez-Canedo subraya de nuevo el enlace con Menéndez y Pelayo y justifica las coincidencias inevitables en la elección de determinados poemas. La novedad de la que él ahora realiza radica en la ampliación hacia la poesía española contemporánea, aunque incluye sólo a autores fallecidos y españoles (anuncia otra recopilación similar de poesía hispanoamericana). También ha limitado la selección a las piezas líricas; quedan los romances y otras composiciones épico-líricas (como las cómicas y satíricas) para un tomo posterior. Cree Díez-Canedo que este libro, dirigido no al especialista sino al «público en general», puede ser una suficiente introducción «para estudios más detenidos y una preparación del gusto para goces más nuevos y copiosos» (1940: 6). En el intento de ofrecer un panorama completo de la poesía española el total parte de la poesía tradicional (se

7 Félix F. Corso es también editor del *Libro de Buen Amor*, 1939.



inicia con una «Cántica de serrana»: *Cerca la Tablada*) y llega hasta «los refinamientos y [las] atrevidas innovaciones modernistas» (*ídem*: 6), con el colofón de la poesía de García Lorca («Canción de jinete» y «Romance de la luna, luna»), el poeta más joven del conjunto. De esta serie escribió Pedro Salinas: «lástima que no fuese más difundida, porque aventaja frecuentemente a las anteriores» (1983, III: 115).

Díez-Canedo, autor de trascendentales colecciones para la poesía española entre las que destaca *La poesía francesa moderna*, junto a Fernando Fortún (1913), y poeta incluido en varios de los florilegios comentados aquí, realiza este nuevo trabajo en su exilio mejicano y en fecha próxima a su muerte (1944), aunque podría haberlo planeado años antes: Jiménez León (1998: 240) indica que lo había proyectado durante la guerra civil, pero que no pudo publicarlo en España.

En definitiva, todas estas colecciones están unidas por el deseo de ofrecer a los autores más representativos de cada época, una especie de muestrario que permita ver la evolución de la poesía a través de los destacados como «mejores poetas», y están dirigidas a un público amplio acostumbrado a antologías que criban el producto poético, dándole sólo lo mejor, bien en los límites de la docencia de la literatura, bien en los de la divulgación.

Una antología argentina de los años veinte

En la década de 1920 publica José Cortés Puente (catedrático de Literatura en el Colegio Nacional de Rosario de Santa Fe, Argentina, según reza en la portada) una nueva compilación dirigida a la enseñanza cuya estructura particular es ajena a las vistas hasta ahora. Se titula *Joyas de la poesía castellana, escogidas de entre las producciones de los mejores poetas españoles y americanos* y su orientación nacionalista es palmaria. El antólogo divide en secciones distintas a los poetas españoles y americanos y, junto a un grueso de poetas y textos españoles desde el siglo XII hasta el XX (destacan en cuanto al número de composiciones, cuatro o más, el Arcipreste de Hita, Fray Luis de León, Quevedo, Góngora, Lope de Vega y Calderón de la Barca), elige en mayor número a poetas argentinos, a los que coloca en epígrafe aparte mientras mezcla a los originarios de otros países (y no hace distinciones, situando a Darío en el mismo nivel que sus compañeros, e incluso por debajo en núme-



ro de poemas con respecto a Silva, Santos Chocano, José Manuel Marroquín, Zorrilla San Martín y Víctor Rocamonde). Añade, además, un curioso epígrafe, «Miscelánea», en el que figuran composiciones de ingenio, del tipo acróstico, soneto encadenado, etc., todas debidas a autores españoles salvo el «Sonetillo sin verbos» del argentino Belisario Roldán.

El volumen consta de una brevísima advertencia preliminar donde Cortés Puente afirma su carácter de texto para clase de Literatura. Lo califica de un «resumen», en el que se ha visto obligado a mutilar unos poemas y omitir otros para ceñirse a la brevedad que, en su opinión, es obligada en estos libros para no cansar ni aburrir a los lectores.

La porción correspondiente a la poesía contemporánea española es bastante corta y muy singular por los nombres elegidos. Además de incluir a un portugués, Guerra Junqueiro, y a un cubano, Teodoro Guerrero (si bien se educó en España y fue muy popular aquí) suma firmas que mejor cabrían entre los decimonónicos (Vital Aza, Juan Antonio Cavestany, Francisco Rodríguez Marín, los mismos Guerrero y Junqueiro) con las más modernas (de transición: Vicente Medina, Gabriel y Galán; y Ricardo León, Manuel Machado, Martínez Sierra, Valle-Inclán, Villaespesa…). Sorprende la presencia de autores casi por completo ausentes de las antologías, como, por ejemplo, Guerrero, Cavestany, Martínez Sierra («Proverbio»), Antonio Palomero («Soneto. La vida») y Rafael Torromé («Soneto. Redención»). En el caso de Cavestany tal vez lo que interesa es el texto: «Canto a la Argentina». En cuanto a Palomero y Torromé, cabe pensar que les avala su popularidad gracias a las revistas ilustradas y satíricas o de humor de tan amplia difusión como *Blanco y Negro*, *Madrid Cómico* o *Gedeón*, donde son muy familiares. De todos los poetas se toma un poema, a excepción de Vital Aza y Manuel Machado (dos) y Salvador Rueda (tres). No extraña la distinción de este último, viajero por Hispanoamérica y muy querido en Argentina. Ciertamente se trata de una antología peculiar, aunque, comparándola con otras de época fechadas entre 1906 y 1926, no es tan llamativa (remito a M. Palenque, en prensa).[8] Por sus características, es probable que tuviese una corta difu-

8 Anoto los poemas elegidos de Manuel Machado («A mi sombra», «Castilla»), Eduardo Marquina («En el dolor»), Salvador Rueda («Las nuevas espadas», «Una belleza», «El grano de trigo»), Valle-Inclán («Versos de Job») y Villaespesa («Viaje sentimental»). De Darío toma «Anagké», de *Azul…*

Cortés Puente es también autor de *Lecturas amenas* (1926).



sión y quedase limitada a la enseñanza en su país de origen; en este sentido cabe subrayar el peso que la literatura española tiene aún en estas páginas como canon cultural instituido frente a lo autóctono (aspecto que, en sí mismo, representa otra vía de estudio).

Cinco antologías de contornos individuales

Entre 1932 y 1941 se publican al menos cinco colecciones historicistas más que aportan un extenso repertorio de la poesía española. Cada una de ellas tiene una personalidad particular y ofrece un variopinto panorama, a veces sólo circunscrito al ámbito español (Campos, Souvirón) o ampliado al hispanoamericano (López Landa, Masoliver) e, incluso, hispano-filipino (Del Saz). Algunas (Masoliver, Souvirón) se sitúan enfrentadas al modelo de las «cien o mil mejores» poesías, que, indican, han pervertido en cierta manera el canon de la lírica hispana al encumbrar a poetas que no lo merecen en aras de una supuesta necesidad historiográfica o difusora. Aunque también tienen como objetivo de mercado la enseñanza, sus editores se resisten a perpetuar un canon fosilizado que impide una correcta comprensión de la poesía más moderna.

En cuanto a la de José María López Landa,[9] titulada *Del jardín de los poetas. Antología de poesías líricas de autores españoles y americanos*, publicada en Calatayud en 1934, tiene un evidente sesgo regionalista, aunque selecciona a poetas de toda la geografía española: desde Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca o Juan de Arguijo, pasa fugazmente por el siglo XVIII, da importante entrada a los decimonónicos y concluye con los poetas modernistas.[10] Es difícil advertir el norte seguido por el antólogo, que no responde a cronología ni alfabeto (sí sigue este último criterio el índice final); tampoco figuran agrupados los poemas de cada autor, sino dispersos en distintas páginas del volumen. En el prólogo, y tras una especie

9 José María López Landa (Calatayud, 1878-1955), profesor de Derecho, fundador de varios centros culturales bilbilitanos y miembro de varias academias, ejerció como cronista de su ciudad natal. Es autor de un largo número de ensayos (muchos de ellos conferencias sin publicar) sobre historia, arte y literatura de su región. Remito a <www.calatayud.org/enciclopedia/llanda.htm>.

10 Hay un artículo sobre antologías aragonesas de José Luis Molero Rivas y Antonio Pérez Lasheras (1998), que no incluye a López Landa.



de defensa del valor espiritual de la poesía enfrentada a un positivismo creciente, el compilador declara la finalidad lúdica de su colección, que, dice, responde ante todo a sus simpatías personales. Para favorecer la diversión del lector presenta sólo composiciones breves («el público no soporta ya las poesías largas por excelentes que sean», 1934: XI) y prescinde de los poemas extensos o ya muy conocidos, que podrían llegar a cansar al lector. Sobre todo se ha favorecido la variedad en temas, metros y nombres. Hay que subrayar que López Landa se dirige a un público femenino, para el que opta por la elección de sonetos y poemas amorosos. La factura material del volumen (en octavo menor), al tiempo que sigue la de la colección de Menéndez y Pelayo, evoca el devocionario.

Entre los poetas de finales del XIX y el siglo XX intercalados destacan algunas ausencias como la de Antonio Machado. Por otro lado, la situación de Villaespesa en el tomo es llamativa, porque dos sonetos suyos abren y cierran la antología: «Soledad» (*Tristitiae rerum*) figura en la página 1 (le sigue «Como en un libro», de Gustavo A. Bécquer), mientras «La canción del recuerdo» (sólo el primer soneto de este poema largo incluido en *Viaje sentimental*) ocupa la final, número 209 (justo después de «El sauce y el ciprés» de José Selgas). ¿Significa esto que la poesía del almeriense tenía gran ascendiente entre las féminas o, al menos, que era de especial predilección para el antólogo? En uno u otro caso lo era en grado tan superlativo como para merecer la posición estelar que aquí ocupa. En cuanto al número de textos, de entre los nombres relacionados con la época modernista los más afortunados tienen entre tres y cinco (sólo Darío y Amado Nervo). Lope de Vega es el único con ocho títulos.

La *Antología poética de la Lengua Española* (1935), a cargo del profesor e historiador de la literatura Agustín del Saz, se remonta al *Poema de Mío Cid* y traza un recorrido por todas las épocas de la literatura española hasta la misma fecha de edición, pues incluye, por ejemplo, a Pedro Pérez Clotet y José María Pemán, cuya presencia no choca por ser una colección editada en Cádiz. Señala Del Saz en la introducción que elige los poemas por su carácter significativo para caracterizar una época, estilo o poética determinadas. Sin duda, lo original está en introducir a los poetas hispano-filipinos.

Editor o prologuista de numerosas obras de la literatura española e hispanoamericana (Cervantes, Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz,



Bécquer, Martí…) y extranjera (Goethe, Zola…), Del Saz es autor, además, de diversos ensayos e historias de la literatura en la década de los cuarenta. En colaboración con Ángel Valbuena Prat preparó una *Historia de la literatura española e hispanomericana* (1944; 2.ª ed. 1947) que sirvió como manual para varias generaciones de estudiantes españoles y que, en lo referente a la poesía más moderna, sigue el mismo canon de la antología ahora comentada. Como apoyo y prolongación de esta historia se constituyen varias antologías publicadas, a excepción de la señalada más arriba, a partir de 1948: *Antología poética moderna. Poetas españoles e hispanoamericanos de los siglos* XIX *y* XX (1948), *Antología general de poesía argentina (desde el siglo* XV *hasta nuestros días)* (1969), *Antología general de la poesía mexicana. Siglos XVI al XX* (1972) y *Antología general de la poesía panameña siglos* XIX-XX (1974), casi todas dentro del catálogo de Bruguera.[11]

En la nómina de esta antología se advierte la falta de varios nombres, entre ellos el de Luis Cernuda. Poetas como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco o Dionisio Ridruejo, que en la citada *Historia* figuraban entre las voces que empezaban a descollar a partir de 1935, quedan fuera aquí.

Como luego las de Petriconi y Masoliver, de rareza bibliográfica cabe calificar la preparada por José María Souvirón en 1938: *Poesía española. Antología general desde los monumentos primitivos hasta nuestros días*. Souvirón también es autor de otras dos colecciones aparecidas a la sombra de las de Gerardo Diego: *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)* (1.ª ed. 1934, 2.ª ed. 1947, ambas distintas) (M. Palenque, en prensa). En el prólogo el poeta y crítico dice guiarse más por la belleza que por la pedagogía, por lo que no ha querido construir ni un tratado ni un «libro de ejemplos»; sigue: «Tal vez por eso mismo sea más agradable y productivo su uso en materia de enseñanza, y con ello se empezará a salir de la rutina consabida que se tiene como sistema en trabajos de esta índole» (1938: XI). Así pues, huyendo de definiciones y límites, su propósito es «presentar» de forma ordenada la poesía española. Su deseo, al hacer de la belleza el eje del volumen, es atraer al lector y lograr que se convierta en un libro que procure «gozo y deleite para su entendimiento» (ídem).

11 Del Saz compuso también varios textos de apoyo para la enseñanza de la literatura y la lengua españolas en el bachillerato. Puede consultarse su extensa bibliografía en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En cuanto a la selección, y continúo con las palabras del compilador, no se olvidan las voces clásicas aunque a veces no se tomen sus textos más famosos, y se excluyen otros que hasta el momento eran «inevitables»: «Se le dedica poco espacio a ciertos señores (como Campoamor) y en cambio se alargan las páginas —bellísimas— de Salinas, Espinosa, Soto de Rojas y otros de los siglos de oro» (ídem: XII). En definitiva, se da una mayor importancia a la poesía antigua, al Romancero y a la época comprendida entre Jorge Manrique y Quevedo (1938: XIII), concediéndole relevancia especial a las «primeras figuras»: Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo, Bécquer…, estos últimos con un mayor número de composiciones. Quedan a un lado «otros nombres que no añaden ninguna gloria ni belleza a la historia de la poesía castellana» (1938: XII). Se añaden firmas posteriores, también valiosas, aunque de menor trascendencia. Souvirón cimienta sus criterios en su propia experiencia como estudiante de literatura, que, entiende, comparte con muchos lectores, y recuerda que, frente a muy buenos profesores en distintas materias, los de Literatura no parecían estar a la misma altura, empeñados en encomiar a los Núñez de Arce, Quintana, Meléndez Valdés, Emilio Ferrari y Melchor de Palau o prefiriendo teorizar acerca del influjo foráneo, dejando a un lado a los poetas clásicos españoles. Se citan algunas de las fuentes utilizadas, que van desde los trabajos de Menéndez Pidal, para la Edad Media y los romances, a Dámaso Alonso y Foulché-Delbosc para Góngora, Azara para Garcilaso, la serie de Bibliófilos Españoles para los cancioneros, Alfonso Reyes para el Arcipreste de Hita, etc. En conclusión: «No es obra para eruditos, ni quien tal pensó. Es obra de gozo, entretenimiento, belleza, enseñanza por buen camino» (1938: XIV).

Todavía en su combativo prólogo, analiza las distintas épocas y autores que incluye en su florilegio, ofreciendo un breve resumen de la historia poética española para destacar los rasgos que caracterizan cada época: resurgir medieval, brillantez áurea, decadencia dieciochesca, reavivamiento romántico, ramplonería de mediados de siglo XIX, y el renacer del XX. En este punto, Unamuno salva la poesía española de tanta insustancialidad «con el trueno de [su] voz fuerte y castiza»; ultraísmo, dadaísmo, etc. no hacen sino frenar esta nueva inspiración y quedan como mera broma, mientras contribuyen al flamante esplendor los Machado, Juan Ramón Jiménez y, luego, los jóvenes: Guillén y García Lorca, «principalmente» (1938: XXI-II). Los juicios del antólogo conti-



núan en las secciones «Notas Biográficas» y «Notas sobre las poesías». No figuran las notas correspondientes a los poetas más cercanos en el tiempo, desde Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Marquina, Ricardo León, los Machado, hasta Alberti, Guillén, García Lorca y Luis Rosales. Sí están las de Unamuno o Valle-Inclán. En las «Notas sobre las poesías» las calificaciones se hacen necesarias y, en la línea de lo indicado en el prólogo, alaba la obra de clásicos y románticos y manifiesta su dificultad a la hora de elegir algo de su gusto en Campoamor, que inserta sólo por ser un autor muy conocido (al final, se decide por un fragmento de «El tren expreso»). Son interesantes los dictámenes acerca de los poetas contemporáneos, de quienes, escribe, selecciona lo que, en su opinión, permite verles en su cima creadora.

Por fin, dos últimas crestomatías publicadas en 1941: *Poesía lírica castellana*, de Jorge Campos, y *Las Trescientas. Ocho siglos de lírica española*, al cuidado de Juan Ramón Masoliver. A instancias de este último título, inevitable es recordar el *Laberinto de Fortuna* o *Las trescientas*, la obra más ambiciosa de Juan de Mena, que, como la antología ahora comentada, está formada por, más o menos, este números de textos (coplas en el caso de referencia). En este mismo año ven la luz dos colecciones parciales de gran relieve para la historia de la poesía española, ambas publicadas en México y a cargo de los exiliados: la conocida como *Laurel* (Prados, Villaurrutia, Gil Albert y Paz, 1941) y la de Juan José Domenchina (1941), que persiste en la polémica iniciada por Diego en 1932 (M. Palenque, en prensa).

Con evidente vocación didáctica, Jorge Campos (Madrid, 1916-1983), seudónimo de Jorge Renales Fernández, asegura en su *Poesía lírica castellana* que, lejos de querer presentar las «mejores poesías» o de realizar una suma «total» o «definitiva» (Campos, 1941: 6), su intención es dar una muestra de la poesía española, intentando reflejar las influencias que han intervenido en la lírica castellana desde la poesía de cancionero hasta la fecha de su edición. Consta de cuatro secciones («Lírica medieval», «Siglos de oro», «Neoclasicismo y románticos» y «Novecentismo»), cada una de ellas precedida de una nota introductoria. En la referente al «Novecentismo» Campos realiza una breve selección de las voces más representativas de la poesía española en ese marco: desde Salvador Rueda y Rubén Darío (al que considera iniciador de una nueva época) hasta Dionisio Ridruejo y Alfredo Marqueríe. En tan corta nómina las ausencias parecen obligadas y, por una parte,



parecen contestar al criterio del antólogo acerca de cuáles son las poéticas más influyentes u originales en la poesía española desde sus inicios, pero, por otro, el sello de la censura marcado en la portada del volumen en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional puede explicar otros vacíos.

Intelectual comprometido de forma activa con la causa republicana durante la guerra civil, Campos fue maestro y, en la inmediata posguerra, sobrevivió en Valencia dando clases particulares y trabajando para la imprenta de Jesús Bernés, donde publica esta serie, tal vez un libro de *pane lucrando*. Colaborador de la Biblioteca de Autores Españoles más tarde (para la que compuso las ediciones de Espronceda, Gil y Carrasco, Estébanez Calderón y el Duque de Rivas) y de las editoriales Arión y Taurus, ejerció finalmente como profesor universitario. Además de diversos ensayos y ediciones sobre distintos autores (Léon Felipe, Palacio Valdés, Darío…), Campos se ocupó de otros ejercicios antológicos y de historia literaria: *Historia universal de la literatura* (1946), *Antología hispanoamericana* (1950) y *Poesía española (Antología)* (1959).[12]

Por su parte el crítico Juan Ramón Masoliver (Zaragoza, 1910-Montcada y Reixac, Barcelona, 1997) organiza su acervo de poetas españoles e hispanoamericanos (sólo figuran autores fallecidos, pues los vivos, se indica, están al alcance del lector) a partir de un convencimiento básico: el que cada época manifiesta una especial predilección por determinados autores o una particular manera de hacer poesía; su proyecto es reunir los textos que mejor se adecuen a las preferencias lectoras de la época de publicación del libro. En sus propias palabras: «Las trescientas poesías que van a con-

---

12 En *Historia universal de la literatura* (1946, 513-519) la selección relativa a poetas españoles es similar a la de la antología general de 1941: los Machado, Valle-Inclán, Marquina, Alonso Quesada, Unamuno, Pérez de Ayala, Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, los miembros del Ultra Guillermo de Torre, Garfias y Rivas Panedas, Diego, Ramón de Basterra, García Lorca, Alberti, Alonso, Salinas, Guillén y Aleixandre. En el caso de García Lorca se destacan sus odas y se mencionan dos títulos: «Al Santísimo Sacramento del Altar» y «A Salvador Dalí»; en el de Alberti se subraya sobre todo su inspiración en la poesía tradicional española.

En *Poesía española (Antología)* (1959) Campos amplía la nómina e incluye a los llamados «poetas del 36». Prescinde de Eugenio Montes, Rogelio Buendía, M. de Lozoya y A. Marquerie (confróntese con la nómina de la antología de 1941). *Cf.* Pablo Beltrán de Heredia (1992), «Semblanza biográfica de Jorge Campos», en Jorge Campos (ed.), *Bombas, astros y otras lejanías*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 1992, pp. 11-43.



tinuación pueden […] representar lo más pegado al hueso del lector de nuestro tiempo. O, si no, lo que serena y levanta a muchos de mis conocidos […]» (Masoliver, 1941: XI), porque lo subjetivo es inevitable. De hecho, sus comentarios se inician exponiendo una contradicción, pues, dejando a un lado «los valores que se han mantenido intactos tras siglos de análisis crítico», le llama la atención el que todos los manuales y antologías lleven cincuenta años repitiendo los modelos fijados por Menéndez y Pelayo, sin aportar novedades que señalen esa acomodación a los cambios estético-críticos. La consecuencia en su opinión:

> Aún estamos con los sonetos fechos al itálico modo del buen marqués, en el Cervantes mal poeta, Góngora el oscuro, la trivialidad de Lope, el Quevedo chocarrero y el genial Espronceda, la filosofía de las Doloras y la Andalucía de Salvador Rueda. Ya; y Gabriel y Galán, naturalmente. En fin, la retórica de Luzán en pleno. Cuando lo cierto es que jamás vio nuestra patria época de crítica más diligente ni más honda y humana […] (ídem: X-I).

Y esto no significa que no se hayan producido importantes avances, sino que «los encargados de guiar al gran público» no se han enterado (Masoliver, 1941: XI). El mismo título lleva a pensar en que este florilegio se presenta como una contestación al tipo antológico de Bergua.

Masoliver moderniza la ortografía de los poemas antiguos (a excepción de los dialectales y en aquellos casos en que la rima o la medida lo impiden) y reconoce sus deudas con el libro *La Poesía Lírica Española*, de Guillermo Díaz-Plaja y los comentarios de Luys Santa Marina y Martín de Riquer,[13] entre otros. Hay que precisar la corta entrada de la poesía del siglo XX, cuyos poetas más modernos son Villalón («Situación» y «808»), Tomás Morales («Oda al Atlántico», «Ha llegado una escuadra»), *Alonso Quesada* («Oración de media noche»), Ramón de Basterra («Escuchando a la Eterna Ciudad», «Los silencios del Foro», «A los jóvenes dolorosos»), Fernando Fortún («¿Qué buscas en los libros?», «El azul de la tarde», «Fragmentos») y García Lorca («Oda al Santísimo Sacramento del Altar»). Es evidente la preferencia del compilador por la vena poética de tradición clásica y ascética, que casa con su fe política de estos años. La época moder-

13 En cuanto al libro de Díaz-Plaja, tal vez se refiera a *Historia de la poesía lírica española* (1948, 2.ª ed.). Díaz-Plaja y Masoliver fueron compañeros en los estudios de Filosofía y Letras y colaboraron en varios proyectos culturales. Acerca de su relación con él y con los siguientes citados, puede verse la reciente biografía de Masoliver escrita por S. Hernández y A. L. Acín (2001).



nista queda representada por pocos nombres y, entre ellos, es más extensa la selección correspondiente a Miguel de Unamuno y Antonio Machado (cinco textos); más corta es la de Darío (dos poemas de *Cantos de vida y esperanza*: «Lo fatal» y «Canción de otoño en primavera»), Valle-Inclán («Medinica») y Rueda (de nuevo el muy repetido en casi todas las antologías, «El mantón de Manila»). Tal vez aconsejada por esa adecuación de la antología a los criterios de la época, y desde la orientación ideológica nacionalista del autor, la entrada de poetas posteriores está muy limitada. La incorporación de García Lorca, el más joven de la serie, motivó al parecer problemas con la censura y retrasó hasta finales de 1941 su salida, cuando estaba prevista para 1940 (S. Hernández y J. L. Acín, 2001: 86). Masoliver había publicado un ensayo sobre Lorca en 1929 y había llegado a mantener con él una cierta amistad, por lo que es consecuente la distinción frente a tantos otros posibles poetas.

Esta antología fue publicada por la editorial Yunque, de Barcelona, que, a la sazón, dirigía el propio Masoliver, como último y extraordinario volumen de la colección «Poesía en la mano». En el prólogo citado también se encuentra información útil para su biografía, pues el autor da su juicio acerca de la situación política española en los años cuarenta. Colaborador en la introducción de las Vanguardias en Cataluña, corresponsal de *La Vanguardia* y *El Sol* desde Italia (cuando ejerció como secretario de Ezra Pound), cofundador de la revistas *Destino* y, más tarde, *Camp de l'Arpa*, entre otras actividades, fue defensor del Alzamiento y encargado de Prensa y Propaganda durante la guerra civil. En los años de esta compilación Masoliver evoluciona hacia una postura crítica que le lleva a salir de España como corresponsal de prensa en 1941. Este libro es su despedida y es probable que su mejor obra crítica.

Antologías publicadas en otros países

Colecciones dirigidas al mercado de lengua inglesa

Las referencias de este apartado deben considerarse como una muestra de lo que se intuye como un campo rico y vario: el de la enseñanza y propagación de la lengua y la poesía española en sus textos en el extranje-



ro. Sólo hago mención de aquellas colecciones que editan los textos en castellano, excluyo las traducidas. No entiendo como *extranjeras* las publicadas en países hispanoamericanos, al entender que se encuentran en un ámbito de difusión común al español. En su mayoría están dirigidas al mercado de lengua inglesa, lo que no extraña teniendo en cuenta el interés temprano de los hispanistas británicos, sobre todo, por la literatura española. A conocidos investigadores y verdaderos pioneros en el estudio de la cultura hispánica como James Fitzmaurice-Kelly y Edgar Allison Peers se deben dos de los florilegios que siguen. Y recordaré que una empresa editora inglesa (Gowans & Gray) es la que encarga a Marcelino Menéndez y Pelayo la confección de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* en 1908. Poco después, y en la misma línea editorial de la serie de Gowans & Gray, se publica en Londres la ya citada *Antología de los mejores Poetas Castellanos* (1912), de Rafael Mesa y López.

Tras esos precedentes, me voy a centrar en las crestomatías preparadas por James Fitzmaurice-Kelly, *The Oxford Book of Spanish Verse. XIIIth Century-XXth Century* (1913), Elijah Clarence Hills y S. Griswold Morley, *Modern Spanish Lyrics* (1913) y Edgar Allison Peers, *A Spanish Poetry for school and home* (1924), las tres de marcado carácter docente aunque cabe afirmar que, por sus contenidos y aparato crítico, están destinadas a distintos niveles educativos o de aprendizaje de la lengua y cultura españolas: marcando los extremos, la de Peers es la más divulgativa y primaria, la de Fitzmaurice-Kelly la pensada para lectores más aventajados. Dos aparecen en Inglaterra (Peers y Fitzmaurice-Kelly), una en Estados Unidos (Hills-Morley). En los tres casos los compiladores son profesores universitarios. Todos son autores de otros tantos textos y ediciones relacionados con la enseñanza de la lengua y la literatura españolas.[14]

Fitzmaurice-Kelly alude en el prólogo de su antología a otro parnaso previo de poesía española debido a J. D. M. Ford, profesor de lenguas romances en Harvard. Se trata de *A Spanish Anthology. A collection of lyrics from the thirteenth century down to the present time* (1901; hay una reimpresión, idéntica, de 1917), que, según declara el prólogo, parte de los corpus fijados por Menéndez y Pelayo (*Antología de poetas líricos cas-*

14 Remito a los catálogos de la British Library y la Library of Congress de Washington.



tellanos y *Antología de poetas hispano-americanos*), F. Wolf (*Floresta de rimas modernas castellanas*) y C. M. de Vasconcellos (*Antología española*) y alcanza hasta la tradición decimonónica.[15] La seriedad universitaria del volumen queda refrendada por el carácter de su introducción y de las notas sobre historia de la poesía y prosodia española. También incorpora un glosario.

Volviendo a la realizada por el reputado hispanista inglés James Fitzmaurice-Kelly (1857-1923),[16] *The Oxford Book of Spanish Verse. XIIIth Century-XXth Century* sobresale, entre otros motivos, por su amplia repercusión en el ámbito de la enseñanza universitaria en los países de lengua inglesa. Esta serie es complemento y desarrollo de su conocida *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900* (1.ª ed., 1901; 2.ª ed., 1916),[17] en la que se destaca sobre todo la obra poética de Ramón de Campoamor, Federico Balart y Gaspar Núñez de Arce, se mencionan apenas José Velarde, Emilio Ferrari, Manuel Reina, como continuadores del último, y se augura un halagüeño porvenir a Ricardo Gil y Vicente Medina. En cuanto a la antología, situada entre las dos ediciones de su historia, consta de 222 composiciones que trazan un arco cronológico que va del siglo XIII al XX. Reseñando sólo a los poetas más jóvenes del conjunto, afloran Rubén Darío («Sonatina», «Un soneto a Cervantes», «Canción de Otoño en Primavera», «¡Eheu!», «Eco y Yo»), José María Gabriel y Galán («Los Pastores de mi Abuelo»), Guillermo Valencia («Leyendo a Silva»), Manuel Machado («Adelfos», «Feli-

---

15 Los últimos nombres que incluye son Bécquer, Antonio de Trueba, Ventura de la Vega, Andrés Bello, Ramón de Campoamor, Juan Valera, Gaspar Núñez de Arce y Marcelino Menéndez y Pelayo. Ford es autor de varios estudios y ediciones sobre la lengua y literatura españolas, en algunos de los que figura como colaborador E. C. Hills.

16 Una simple nota resulta insuficiente a todas luces para resumir la obra crítica del profesor Kelly y su significación en el hispanismo inglés, sobre todo por sus varios ensayos y ediciones en torno a Cervantes (a partir de 1892) y por su *A History of Spanish literature* (1898). Tras su estancia en España en 1885, cuando conoció a Juan Valera y varios escritores más de su generación, Kelly se convirtió en un activo difusor de la cultura española en distintas publicaciones en lengua inglesa, lo que le llevó a alcanzar diversos reconocimientos en nuestro país. Ejerció su magisterio en varias universidades.

17 En la 2.ª edición desaparecen las anotaciones y preliminares. Esta historia es traducción de *A History of Spanish literature* (1898). Entre las dos ediciones españolas se incardina una versión francesa ampliada de 1913: *Littérature espagnole*. Hay varias ediciones posteriores en castellano (1921, 3.ª ed., 1926, 4.ª ed.)

pe IV», «Un hidalgo») Antonio Machado («Elegía de un Madrigal», «Por tierras de España», «Consejos»), Francisco Villaespesa («Animae rerum», «Las Hespérides», «Después de ánimas») y Juan Ramón Jiménez («Aria otoñal», «Nocturno», «Una noche», «Domingo de primavera», «Espinas perfumadas», «Hastío de sufrir»); todos, a partir de Valencia, vivos y en activo en la fecha de edición del volumen. Las notas bio-bibliográficas más parcas corresponden a estos últimos autores y apenas hay una sucinta valoración; por ejemplo la correspondiente a Darío: «he exercised a remarkable influence on the younger generation of Spanish poets» (cito por la edición de 1925: 450), se refiere luego a su «delicate genius»; o en Juan Ramón Jiménez: «After passing through a pietistic phase, he studied painting, and became a permanent invalid. Hence, no doubt, the gentle, concentrated, and sometimes morbid sadness which pervades all his elegiacs from *Arias tristes* (1903) to *Melancolía* (1912)» (*ídem*: 451). Lo mismo ocurre en la introducción al volumen, donde el antólogo pormenoriza en lo referente a los textos medievales, renacentistas, barrocos, ilustrados y decimonónicos, pero deja al paso del tiempo el juicio de los nombres que incluye de la última centuria. Escribe: «But at this point we are brought face to face with contemporaries who, led by the Nicaraguan poet Rubén Darío, have come under the influence of the French *symbolistes*. Time has still to test their reputations, and we must be content to record their present success without presuming to account for it» (ídem: XXXV).

Se conserva una carta de Juan Ramón Jiménez dirigida al profesor inglés en la que se demuestra el interés que le mereció al moguereño una selección de este tipo dirigida al público angloparlante. Sin año, F. Garfias[18] aventura la fecha 1918-1920, pero por su contenido parece mucho anterior: es probablemente de 1912. En ella todavía el poeta no manifiesta la desconfianza hacia las labores recopilatorias que luego le caracterizarían y no sólo autoriza a incluir sus poemas sino que se presta a actuar como intermediario: «Me dice usted que tendría mucho gusto en poder citar también, y además de los de Silva, Darío y míos, algunos poemas de Villaespesa y A. Machado, pero que sin autorización de ellos no quiero

18 Juan Ramón Jiménez (1973), *Selección de cartas (1899-1958)*, ed. de F. Garfias, Barcelona, Picazo, p. 44.



hacerlo. Unido a ellos por una amistad fraternal y deseando honradamente que su antolojía lleve una representación de nuestra lírica actual —y no soy ningún ave de rapiña sino un hombre honrado— figuren en su antolojía estos poetas españoles, me apresuro a decir a usted que sin ningún escrúpulo y bajo mi responsabilidad puede usted citar lo que quiera de ellos». Además se brinda a enviarle libros de Villaespesa, Manuel Machado, Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Marquina y Díez-Canedo, a los que califica de «la flor y nata de la poesía actual». De sus recomendados, Fitzmaurice-Kelly insertó a Manuel Machado y Francisco Villaespesa. En una carta posterior (20 de febrero de 1920) al profesor inglés, Juan Ramón protesta sin embargo por el uso de algunos poemas suyos sin su consentimiento y, más aún, por los títulos con los que aparecieron (se refiere a los bautizados por Kelly como «Espinas perfumadas» y «Hastío de sufrir»), que le parecen ridículos; tampoco le agradó el comentario en torno a su invalidez (Jiménez, 1973, 45).[19]

En su segunda edición de *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900* Fitzmaurice-Kelly amplía el número de autores del siglo XX de forma significativa; entre los poetas se introduce ahora una sección dedicada a la poesía modernista en la que trata a Rubén Darío y, de forma más sucinta, a Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado, Enrique Díez-Canedo, Pedro García Morales, Mariano Miguel de Val, Enrique de Mesa, Manuel de Sandoval y Enrique López de Alarcón. Junto a Vicente Medina y José María Gabriel y Galán, también figura Salvador Rueda, aunque merece duros juicios. Los nombres de M. Miguel de Val, Sandoval o López Alarcón se repiten en otras antologías de época de estos años, pero sorprende la presencia del onubense García Morales, autor de un solo libro de versos, *Gérmenes* (1910), ciertamente muy atractivo, pero poco destacado en otras selecciones. Es la única vez que su nombre aparece en este tipo de antologías generales. La respuesta puede estar en el hecho de que este poeta, amigo de Juan Ramón Jiménez, residió en Londres durante algunos años, por lo que podrían haberse conocido.

19 En una nota introductoria a su antología Kelly agradece la colaboración prestada desde España por José Martínez Ruiz y Baldomero Sanín Cano, que le han ayudado a conseguir algunos permisos de publicación.



Este florilegio se reimprime en varias ocasiones (1918, 1920, 1925, 1926, 1929 y 1932) hasta 1940, cuando aparece una segunda edición con añadidos al cuidado de John B. Trend (1887-1958),[20] catedrático del Departamento de Español de la Universidad de Cambridge, quien amplía la nómina correspondiente a la lírica del siglo XX sumando a los poetas modernos consolidados en las compilaciones de Gerardo Diego (1932 y 1934) y prescinde de algunos autores del XIX. Trend indica que Fitzmaurice-Kelly no llegó a conocer la obra de los poetas nuevos (lo que hace extensible a algunos antiguos, exhumados más tarde y que se incorporan ahora) y que su inclusión obliga a hacer cambios en la nómina de los decimonónicos (mantiene algunos nombres por lo que califica de «a feeling of *pietas*», Fitzmaurice-Kelly, 1940: XXXV), cuya presencia en el canon de la poesía española le parece muy discutible y más a la vista de las recientes promociones poéticas, al frente de las cuales pone a Rubén Darío, al que compara con Garcilaso y Herrera por la trascendencia de la revolución que inicia. Tras Darío, figuran ahora nuevos nombres, dignos representantes de la especial calidad de la lírica hispánica («The quarter of the century which has gone by since this book was first published will be remembered as one of the great ages of Spanish poetry», 1940: XXXVIII): Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Leopoldo Lugones, Salvador de Madariaga, José Moreno Villa, Amado Nervo, Carlos Pellicer, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Prados, Alfonso Reyes, Pedro Salinas, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno y Ramón M. del Valle-Inclán. En la citada nota se valora, sobre todo, la obra de Juan Ramón Jiménez («the most finished Spanish poet

---

20 J. B. Trend se distinguía en aquellos años como uno de los hispanistas que mejor conocía la literatura española contemporánea. Publicó numerosos ensayos sobre historia y cultura española e hispanoamericana, y se ocupó de ediciones y ensayos acerca de Calderón de la Barca, el *Quijote*, Marqués de Santillana, Alfonso X… Según James Valender, era un fervoroso defensor de la causa republicana española. Muy amigo de Falla (le dedicó un ensayo y realizó una versión en inglés de *El retablo de Maese Pedro*), fue uno de los primeros en Gran Bretaña en valorar la obra de García Lorca. Él cursó la invitación a Luis Cernuda como lector de español en la Universidad de Cambridge en 1943 (al respecto James Valender (coord.), *Luis Cernuda 1902-1963*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2002, pp. 50-1). Sobre poesía contemporánea española cabe destacar sus ensayos *Antonio Machado* (1953), *Federico García Lorca* (1951) y su antología traducida *Fifty Spanish Poems* (1969, 3.ª ed.).

Años más tarde se editaría *The Penguin Book of Spanish Verse*, al cuidado de J. M. Cohen (1956; 1960 2.ª ed.).



since Góngora», «the younger men have all looked up to him as to their teacher», ídem: XXXVI), García Lorca («He was a poet born; a poet… by the grace of God», «It was Lorca,… who caught up the tradition of Spanish "popular" poetry and gave it a modern idiom», ídem: XXXVI y XXXVII) y Antonio Machado (*cf.*: XXXVII-VIII). Trend comenta otras variantes que le habría gustado poder haber efectuado: incorporar más romances, más Bécquer y Darío, y a poetas como Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, León Felipe y Ernestina de Champourcín, entre los españoles, y una larga lista de americanos (Blanco Fombona, Eguren, Paz, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni…), pues los ahora injertados apenas si constituyen una pequeña muestra: «A future edition will undoubtedly have a far more American complexion, for it is in America rather than in Europe that the future of Spanish poetry lies» (1940: XXXVIII). Por último, sustituye también algunos poemas, por ejemplo, en el caso de Juan Ramón Jiménez, quien quedó ahora satisfecho y calificó de forma positiva la nueva edición, que advertía muy influida por la posición crítica y comprometida del profesor inglés hacia los conflictos bélicos europeos (Juan Ramón Jiménez, 1986: 75-6). Sin embargo, a juicio de Pedro Salinas, esta mudanza fue insuficiente al no comportar una renovación global: «notables, y notadas, deficiencias del libro movieron a la Oxford Press a pedir al Profesor Trend no una revisión total de la crestomatía, sino un apéndice o añadido y a pesar de la competencia del coleccionista resultó la segunda versión pura imposición de un remiendo, hecho con conciencia, en una tela vieja» (1983: 115).

En el mismo año que la primera edición de *The Oxford book…*, 1913, se publica *Modern Spanish Lyrics*, de Elijah Clarence Hills (1867-1932) y S. Griswold Morley (1878-1970),[21] en la que es notoria la amplia entrada de autores hispanoamericanos y el interés de los editores por la lírica anónima popular: además de romances españoles, se insertan «El trágala», «La carcelera», «Himno de Riego» y, entre otras canciones, los himnos nacionales de México y Cuba. En cuanto al marco cronológico propuesto en este ensa-

21 Elijah Clarence Hills fue profesor de español y Filología Románica de las universidades de Cornell, Paris, Colorado, Indiana y California; correspondiente de la Academia de la Lengua Española y Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica. S. Griswold Morley ejerció su docencia en otras tantas universidades americanas, entre ellas Berkeley.



yo, realmente queda al límite, pues los autores más cercanos que incluye son Manuel Reina y Rubén Darío (ambos vivos en la fecha de edición del volumen), del que se toma «A Roosevelt». El canon del siglo XIX parece presidir esta colección, en la que los poetas más representados son José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer y Gaspar Núñez de Arce. Los editores explican esta amplia representación de la poesía decimonónica indicando que, en cuanto a su lenguaje, es la más accesible para los estudiantes, aunque sea «hardly inferior in merit» con respecto a la producción de otras épocas.[22] Probablemente a la sombra del *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902-1903) de Juan Valera, los autores recuerdan en el prólogo el mérito de Salvador Rueda y Eduardo Marquina, este último el poeta más joven seleccionado en el índice del citado *Florilegio,*[23] que el propio Valera calificó como «archivo y muestrario» de la poesía decimonónica.

Pese a su amplia dedicación a la literatura áurea y romántica española, la crestomatía de Edgar Allison Peers, *A Spanish Poetry for school and home* (1924),[24] avanza hacia la poesía moderna e incluye a cinco poetas vivos que autorizaron su presencia en el conjunto: Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo. Pensada para lectores principiantes, esta singular serie se ordena en función de la dificultad de los textos mismos para los estudiantes de español, de

---

22 Tal vez sea esta aparente facilidad lo que explica el conservadurismo de otras antologías americanas posteriores. Es el caso de *Spanish Anthology*, de David Rubio y Henri C. Néel (1928, hay otra edición de 1941), compendio de distintos géneros literarios claramente anclado en la literatura decimonónica, cuyos poetas últimos son Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce. La selección de teatro y narrativa también finaliza en el Realismo-Naturalismo.

23 Junto al *Florilegio* la otra fuente utilizada por los compiladores para la última parte de su antología es *La literatura española en el siglo XIX*, de Francisco Blanco García. Hills y Morley consultaron con Darío acerca de su selección, y citan sus opiniones y comentarios a sus propios versos, realizados a instancias de los antólogos.

24 Este libro se incluye en una colección que edita selecciones similares de poesía francesa y alemana. Peers publica años más tarde *A critical anthology of Spanish verse* (1948), reeditada después en editoriales americanas al menos en dos ocasiones: 1949 y 1968. Salinas (1983) reseña este libro. En cuanto a la bio-bibliografía del profesor de la Universidad de Liverpool Edgar Allison Peers, y en coincidencia con lo afirmado con respecto a Kelly, cualquier breve nota resulta insuficiente para quien actuó como un verdadero paladín del hispanismo en Gran Bretaña, fundamentando el estudio de la literatura española, hispanoamericana y catalana, y con un amplio volumen de ensayos en torno a estos temas en su haber, de entre los que cabe destacar la muy conocida, y polémica, *Historia del movimiento romántico español.*



aquí el aparente desorden del índice general (de tan sólo 44 composiciones). Entre los más sencillos se cuentan «El viento» y «Otoño» de Manuel Machado (número de orden: 4.º y 5.º), «Viejo semanario» de Enrique Díez-Canedo (7.º), «Noche de verano» de Antonio Machado (9.º), «Crepúsculo de invierno» de Díez-Canedo (11.º); en un grado medio figuran «Vizcaya» de Miguel de Unamuno (16.º), «Amanecer de otoño» de Antonio Machado (18.º) y «Castilla» de Miguel de Unamuno (21.º); de mayor complicación: «Las Hojas Secas» de Juan Ramón Jiménez (32.º), «Marina» de Rubén Darío (33.º), «Encantamiento» de Díez-Canedo (35.º) y «Marcha triunfal» de Darío (36.º). Díez-Canedo es el poeta más repetido con tres composiciones, todas extraídas de *La Visita del Sol* (1907).

La antología de Petriconi y Michels (Halle, Alemania, 1932)

Con similares criterios a las anteriores y siempre dirigida a la enseñanza de la lengua y literatura españolas («a parte [sic] de comunicar unas nociones de poesía castellana, podrá servir de base para una enseñanza de crítica literaria en general», V), Helmuth Petriconi, con la colaboración de Wilhelm Michels, publica en 1932 *Antología de poesías líricas españolas*. El primero indica en la advertencia preliminar que no pretende organizar unas nuevas «cien mejores poesías», sino sólo ofrecer aquellas composiciones que cabe reconocer como «los más perfectos modelos en su género» (*ídem*), de tal modo que el lector podrá colegir las relaciones entre las composiciones escogidas. Con este criterio, se sacrifica la variedad a la claridad expositiva de las líneas poéticas maestras. Aparecida el mismo año que la primera entrega de la conocida *Poesía española* de Gerardo Diego, cabe afirmar que aprovecha la novedad de su contenido, pues, respecto a lo visto en los florilegios anteriores, amplía sus límites y, junto a Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, bases de la poesía modernista, van los contemporáneos Dámaso Alonso, Antonio Espina, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Jorge Guillén y Federico García Lorca.[25]

---

25 Dada la rareza de esta antología anoto los poemas seleccionados: Rubén Darío («Blasón», «Canción de otoño en primavera», «A Colón», «Canto de esperanza», «La Hembra del pavo real»), A. Machado («Nevermore», «Soria Fría»), Juan Ramón Jiménez («Aria otoñal», «Todo el ocaso»), D. Alonso («País», «Tarde»), A. Espina («Palabras de un esteta»), P. Salinas («La tierra yerma», «Fe mía» y «Escorial»), G. Diego («Mirador»), R. Alberti («Corrida de toros»), J. Guillén («Perfección del círculo», «El otoño: Isla», «El cisne»),



Conclusiones

Las antologías generales estudiadas coinciden en el mercado con otras varias de época o grupo con respecto a las que presentan notables diferencias. Su misma disposición estructural obliga a un determinado tipo de selección. Las antologías de grupo afirman un nuevo canon con respecto al período anterior; las de conjunto, con un público más amplio y variopinto, dan muchas veces un amplio protagonismo al siglo XIX, con el que mantienen una continuidad natural y sin problemas. En cualquier caso, este aprecio por lo decimonónico va minimizándose por la paulatina asimilación del siglo XX o, en otras ocasiones, por el mayor peso de la literatura áurea (Díez, Masoliver, ambos marcados por el clima cultural de la posguerra). Las generales aportan una alta cantidad de nombres porque quieren ofrecer un panorama completo y más actual, sin banderías ni agrupamientos. Lo que también hace que sean más peligrosamente igualitarias. No hay necesidad de defender una poética concreta, definida o nueva y ello hace también más fácil la selección. El mismo criterio del público (qué poetas y poemas han sido más aplaudidos o han quedado fijados por la tradición) soporta la selección. Se convierten, a su vez, en fundamento de otras posteriores. Los poetas bohemios, por ejemplo, figuran en las de época más cercanas a su propio tiempo y tienden a desaparecer, pero quedan como recuerdo en las más populares en la línea de «las cien o mil mejores».

La evolución del canon se produce muy lentamente, y ello se aprecia en series que persiguen un público amplio y permanecen ancladas en un sentimentalismo romántico y decadente (López Landa, 1934) o en una estricta norma de finalidad docente que las mantiene en la época modernista (Díez y Jiménez-Castellanos, 1937).

A lo largo de este ensayo me he referido sobre todo a presencias, pero las ausencias son igualmente notables. No voy a entrar a considerar qué autores de la poesía joven se repiten más y cuáles se eliminan en cada caso. Remito a los índices, que permiten sacar conclusiones individuales.

F. García Lorca («Pajarita de papel», «Es verdad», «Retrato de una sombra»). H. Petriconi fue director del Instituto de Filología Románica de la Universidad Ernst Moritz Arndt de Greifswald entre 1932 y 1945, y se dedicó sobre todo a las literaturas francesa moderna e italiana. Gracias a su iniciativa la historia y la cultura latinoamericanas pasan a integrarse en la sección de hispanística de esta universidad (fuente: <www.uni-greifswald.de>).



Otro aspecto digno de ser comentado es la adjetivación (española, castellana o hispanoamericana), que portan las distintas colecciones, así como la proporción entre los poemas y autores de una u otra procedencia. En global, son más numerosas las «españolas» frente a las «hispanoamericanas» o «en lengua castellana», esta última marca de la compilación de Menéndez y Pelayo y signo de toda una época. La conocida *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934) de Federico de Onís, que supone un hito en la historiografía española por su reconocimiento del valor de la lírica escrita en castellano en el continente americano, abre una perspectiva distinta que acabará por imponerse. López Landa (1934) realiza también la mezcla, al igual que Bergua (1935 y siguientes ediciones) y Díez y Jiménez-Castellanos (1937), mientras Del Saz (1935) amplía el marco a la lírica hispano-filipina. Pautas distintas siguen las preparadas en Argentina por Cortés (¿1920?) y Loiácano (1939), dirigidas al mercado interno: mientras la primera subraya la importancia del canon español frente al americano (sólo destaca el caso argentino), la segunda da una mayor entrada a los americanos. Un estudio comparativo de los florilegios que reúnen poesía hispanoamericana podría permitir comprobar la prevalencia del canon de lo español frente a lo americano y su progresiva debilitación.

También la estructura material permite establecer comparaciones y diferencias, que se precisan en el apartado final. Por otro lado, la reproducción de la nómina completa facilita a los interesados un cotejo preciso, en el que se puede averiguar, entre otras posibles estrategias, la mayor o menor significación de un poeta concreto, el espacio concedido al siglo XX frente a otras épocas en los florilegios generales, etc.

En otro orden, cabe realizar posibles parangones entre los repertorios publicados tanto en España y América como en otros países europeos. Las colecciones foráneas confirman la solidez o la variedad del canon, que, fuera de banderías y proximidades, es aceptado como modelo ejemplar del estado de la lírica española.

Si bien en este ensayo he ido ofreciendo información acerca de los poemas seleccionados, soy consciente de la necesidad de completar este aspecto con el objetivo de determinar qué parte o época de un autor se privilegia: ¿el Rubén Darío parnasiano o el más simbolista o filosófico?, ¿versos decadentes o de poesía pura?… Las propuestas estéticas van cambiando en cada corpus, pero, al mismo tiempo, se repiten títulos de una a otra, de tal manera que se



establece un canon estereotipado con respecto a algunas obras; así el tándem Salvador Rueda-«El mantón de Manila» o Enrique Díez-Canedo-«Han venido los húngaros», la reiteración de «La rueca», «La hermana» y «La sombra de las manos», en Villaespesa, etc. Hay títulos que pasan de una a otra antología y florilegios que parecen alimentar a los siguientes en la medida en que incorporan novedades al canon. Por supuesto, la situación de cada antólogo y la finalidad de su selección determina los títulos e incluso la estructura del volumen: antologías organizadas por profesores destinadas a la docencia (Díez, Campos), antologías compuestas por críticos o poetas de carácter primordialmente divulgativo (Díez-Canedo, Maristany…), antologías a cargo de un editor que busca crear un panorama amplio donde figuren las composiciones que gustan al público (Bergua), etc. En conjunto todas intentan construir un panorama representativo, en el que el distinto número de composiciones elegidas de cada autor marca suaves cúspides.

En el año 1946, fuera ya del límite del presente ensayo, ven la luz dos antologías generales que abren, de hecho, nuevas consideraciones: *Historia y antología de la poesía castellana (del siglo* XII *al* XX*)*, de Federico Carlos Sainz de Robles (1.ª ed., 1946), una propuesta híbrida, más antología que historia, cuyo criterio parece ser la acumulación; y *Poesía española (del siglo* XIII *al* XX*)*, al cuidado de Joaquín Díez-Canedo y Francisco Giner de los Ríos (1945, 3 vols.). La primera se publica en España, la segunda en México por significados autores del exilio.

Queda aún mucho por hacer; lo ofrecido aquí sólo es el inicio de un campo vasto y atrayente. La misma confrontación entre el canon que manifiestan estas antologías y los manuales de historia literaria completaría la reflexión. Por otra parte, en sí mismas, estudiadas de forma individual, varias merecerían un ensayo particular. En cuanto a las comparaciones con los florilegios de época y de grupo editados en estos mismos años remito a mi ensayo ya citado, donde indico otras referencias bibliográficas. Éste no es, pues, un trabajo cerrado, sino un proyecto abierto que admite matizaciones.

Repertorio y descripción de las antologías consultadas de poesía española entre 1908 y 1941

— 1908: Marcelino Menéndez y Pelayo, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, London & Glasgow, Gowans & Gray, Ltd., 1.ª

ed. 1908; en 1921, VII + 348 pp. Numerosas reimpresiones posteriores. Advertencia preliminar (V-VII), no hay información acerca de los autores ni de los poemas; índice alfabético (se anotan las fechas biográficas de cada autor). Comienza en el siglo XV; los autores más modernos incluidos son Manuel del Palacio y Gaspar Núñez de Arce. Prólogo y textos en castellano.[26]

— 1912: Rafael Mesa y López, *Antología de los mejores Poetas Castellanos*, Londres, Thomas Nelson and Sons, VI + 473 pp. Introducción (3-7), prólogo (se utiliza como tal el «Proemio del Marqués de Santillana», 9-23). Comienza con el *Poema del* Cid; el autor más moderno incluido es Mariano José de Larra. Prólogo y textos en castellano. Se moderniza parcialmente la ortografía de los textos más antiguos.

— 1913: Elijah Clarence Hills y S. Griswold Morley, *Modern Spanish Lyrics*, New York, Henry Holt and Company, LXXXIII + 435 pp. 51 autores (más 17 anónimos). Poetas españoles e hispanoamericanos. Tras una selección de romances, parte del siglo XV (Gil Vicente) y finaliza con Manuel Reina y Rubén Darío. Prefacio (I-IV), introducción (información acerca de los autores y sus obras y breviario de versificación española, XI- LXXXIII), notas y vocabulario (comentarios y aclaraciones al texto y datos bio-bibliográficos de los autores, 253-435) e índice general. Textos en castellano, prólogo, notas y vocabulario en inglés.

— 1913: James Fitzmaurice-Kelly, *The Oxford Book of Spanish Verse: XIIIth-XXth century*, Oxford, Clarendon Press, XXXVI + 459 pp. Reimpresiones en 1918, 1920, 1925, 1926, 1929 y 1932. Segunda edición revisada por J[ohn] B[rande] Trend en 1940 (reimpresiones en 1942, con correcciones, 1945, 1953, 1958 y 1962). 98 autores (más 19 anónimos). Poetas españoles e hispanoamericanos.

Datos de la 1.ª ed., introducción (V-XXXIII), breves notas bio-bibliográficas (425-451), orden cronológico, índice alfabético de autores y primeros versos. Textos en castellano, introducción y notas en inglés. Nómina: Hernando de Acuña, Pedro Antonio de Alarcón, Baltasar del Alcázar, Alfonso X, Alfonso XI, Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Álvarez Gato,

26 Entre 1890 y 1908 aparecieron los 13 volúmenes de su *Antología de poetas líricos castellanos: desde la formación del idioma hasta nuestros días*, que llega hasta Boscán.



Anónimos (*Razón de amor, Romance del cerco de Baeza*, *Romance de Abenámar*, *Romance de Faxardo*, *Romance de Antequera*, *Romance del Rey moro que perdió Alhama*, *Romance morisco, Romance de la linda Infanta, Romance de Lanzarote, Romance del Palmero, Romance del infante vengador, Romance de Julianesa, Romance de La Constancia, Romance de Fonte-frida, Romance del Prisionero, Romance del conde Arnaldos, Romance de la Infantina, Romance de doña Alda, Villancico*), Juan de Arguijo, Luis Barahona de Soto, Joaquín M. Bartrina, Gustavo Adolfo Bécquer, Gonzalo de Berceo, Juan Boscán, Pedro Calderón de la Barca, Ramón de Campoamor, Rodrigo Caro, Cristóbal de Castillejo, Rosalía de Castro, Sor Violante do Ceo, Miguel de Cervantes, Gutierre de Cetina, Rodrigo Cota de Maguaque, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan de la Cueva, Rubén Darío, Nicomedes Pastor Díaz, Juan del Encina, El Comendador Joan Escrivá, Vicente Espinel, Pedro Espinosa, José de Espronceda, Cristobalina Fernández de Alarcón, Nicolás Fernández de Moratín, Francisco de Figueroa, José María Gabriel y Galán, Juan Nicasio Gallego, Gabriel García Tassara, Enrique Gil, Gaspar Gil Polo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luis de Góngora, Diego Tadeo González, José María Heredia, Fernando de Herrera, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco Imperial, Juan Ramón Jiménez, Gaspar Melchor de Jovellanos, Juan II, Fray Luis de León, Lupercio Leonardo de Argensola, Adelardo López de Ayala, Pero López de Ayala, Bernardo López García, Don Álvaro de Luna, Antonio Machado, Manuel Machado, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Luis Martín de la Plaza, Juan Meléndez Valdés, Juan de Mena, Fray Íñigo de Mendoza, Antonio Mira de Amescua, Jorge de Montemayor, Fray Ambrosio Montesino, Gaspar Núñez de Arce, Ruy Páez de Ribera, Ramón Domingo Perés, Fernán Pérez de Guzmán, Francisco de Quevedo y Villegas, Manuel José Quintana, Francisco de Rioja, Duque de Rivas, Juan Ruiz, Ventura Ruiz Aguilera, Miguel Sánchez, Garci Sánchez de Badajoz, Ferrant Sánchez Talavera, Marqués de Santillana, Eulogio Florentino Sanz, José Selgas, José Asunción Silva, Gregorio de Silvestre, Santa Teresa de Jesús, Francisco de la Torre, José de Valdivielso, Guillermo Valencia, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Gil Vicente, Francisco Villaespesa, Conde de Villamediana, Esteban M. de Villegas, Francisco Zea, José Zorrilla.

2.ª ed. (1940) XL + 522 pp., 112 autores (más 7 anónimos). Se mantiene la introducción del primer editor y se suma una nota a esta nueva edición suscrita por Trend (XXXIV-XXXIX). Se añaden nuevos nombres:



Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis de Camoens, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Leopoldo Lugones, Salvador de Madariaga, Tirso de Molina, José Moreno Villa, Amado Nervo, Carlos Pellicer, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Prados, Alfonso Reyes, Lope de Rueda, Pedro Salinas, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, Ramón M. del Valle-Inclán. Se eliminan: Pedro Antonio de Alarcón, Joaquín M.ª Bartrina, Adelardo López de Ayala, Bernardo López García, Gaspar Núñez de Arce, Ramón Domingo Perés, Ventura Ruiz Aguilera, Eulogio Florentino Sanz, José Selgas, Francisco Villaespesa y Francisco Zea.

— [c 1920]:[27] José Cortés Puente, *Joyas de la poesía castellana. Escogidas entre las producciones de los mejores poetas españoles y americanos*, Buenos Aires / Madrid, Juan Roldán y Cía., 382 pp. 142 autores (38 americanos) + 17 anónimos.

Breve advertencia preliminar (13), no hay notas ni presentación a los poetas, índices cronológico y de autores, y «Glosario de algunas voces del antiguo romance» (377-378). Nómina: *Poetas españoles. Siglo XII*. *Poema de Mio Cid*, *Vida de Santa María Egipciaca*; *Siglo XIII*. *Poemas del Mester de Clerecía*. Gonzalo de Berceo, *Libro de Apolonio*, *Libro de Alexandre*. *Siglo XIV*. Arcipreste de Hita, Anónimo (*Danza general de la muerte*). *Siglo XV*. Ruy Páez de Ribera, Marqués de Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Rodrigo de Cota. *Siglo XVI*. Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Gutierre de Cetina, Luis Martín, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Gaspar Gil Polo, Juan de Arguijo, Francisco de la Torre, Vicente Espinel, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Anónimo (*No me mueve, mi Dios…*), Fray Luis de León, Alonso de Ercilla, Pablo de Céspedes, José de Villaviciosa. *Siglo XVII*. E. Manuel de Villegas, Francisco Rioja, Antonio Mira de Amescua, Andrés Fernández de Andrada, Rodrigo Caro, Diego de Hojeda, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Lope de Vega, Bartolomé L. de Argensola, Lupercio L. de Argensola, Juan de Jáuregui, Anónimo (*Cantilena*), Guillén de Castro, Gaspar

27 Editada sin indicación del año. En el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid aparece la fecha de compra de uno de sus propietarios: 1926.



Aguilar, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Romances caballerescos (*El Palmero*, *La infantina*), Romances moriscos (*Abenámar*, *Zaide. Por las puertas de Zelinda*, *Zaide. Si tienes el corazón…*, *Zaide. Mira Zaide que te aviso*, *Gazul*), Romancero del Cid (*Desafío del Cid al conde Lozano*), Romancillo (*La niña morena*), Romance jocoso (*El amor y la muerte*). *Siglo XVIII*. Juan de Iriarte, Fray Diego González, Jorge Pitillas, Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Tomás de Iriarte, Félix M.ª Samaniego, Francisco Gregorio de Salas, Juan Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín, Gaspar Melchor de Jovellanos, José de Vargas Ponce, Dionisio Solís. *Siglo XIX*. Pablo de Jérica, Alberto Lista, Juan Nicasio Gallego, Manuel José Quintana, José de Espronceda, Duque de Rivas, José Selgas, Gustavo A. Bécquer, Bernardo López García, Joaquín M.ª Bartrina, Ventura Ruiz Aguilera, Francisco Rodríguez Zapata, Vicente W. Querol, José Zorrilla, José Coll y Vehí, Federico Balart, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Juan Maragall. *Poetas contemporáneos*. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Vital Aza, Juan A. Cavestany, Teodoro Guerrero, Gabriel y Galán, Guerra Junqueiro, Ricardo León, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Vicente Medina, Antonio Palomero, Francisco Rodríguez Marín, Salvador Rueda, Rafael Torromé, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa. *Poetas americanos*. *Argentinos*. Olegario V. Andrade, Juan A. Argerich, Florencio Balcarce, Martín Coronado, Estanislao del Campo, Juan Cruz Varela, Luis L. Domínguez, Esteban Echevarría, Martín García Mérou, Alberto Ghiraldo, Ricardo Gutiérrez, José Hernández, José Mármol, Rafael Obligado, Pedro B. Palacios, José M. Quevedo, Enrique E. Rivarola, Carlos Guido Spano, Ventura de la Vega. *Otros poetas americanos*. José Asunción Silva, José Manuel Marroquín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel de la Concepción Valdés, José M.ª Heredia, Manuel Magallanes Moure, Rodolfo Polanco Casanova, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Juan de Dios Peza, Rubén Darío, José Santos Chocano, Julio Herrera Ressig, Carlos Roxlo, Juan Zorrilla de San Martín, Andrés Bello, Gabriel E. Muñoz, Víctor Rocamonde. *Miscelánea*, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, José Somoza, José Iglesias, Fernando de Rojas, Fray Luis de León, Belisario Roldán.

— ¿1921?: Fernando Maristany, *Las cien mejores poesías españolas (líricas)*, Madrid, Cervantes; 3.ª ed., 1940, 200 pp. La selección parte del siglo XIV y el autor más moderno incluido es José María Gabriel y Galán.



— 1924: E[dgar] Allison Peers, *A Spanish Poetry for school and home*, London, Methuen & Co., 87 pp. 23 autores (más 3 anónimos). Breve nota introductoria, relación alfabética de los autores incluidos con su cronología e índice general (por orden de inserción de los poemas, que se relacionan de mayor a menor dificultad, independientemente de épocas y autores). Textos en castellano, introducción en inglés.

Nómina: Samaniego, Luis de Góngora, Lope de Vega, Manuel Machado, Enrique Díez-Canedo, Antonio Machado, Juan de Arguijo, Anónimo (*Romance del Rey Moro que perdió Alhama*, *Romance de Doña Alda*, *Soneto a Cristo Crucificado*), Duque de Rivas, Miguel de Unamuno, Calderón de la Barca, José de Espronceda, Ramón de Campoamor, Nicolás Fernández de Moratín, Francisco de Quevedo, José Zorrilla, Garcilaso de la Vega, Manuel de Cabanyes, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Enrique Gil y Carrasco, Fray Luis de León, José María Heredia, San Juan de la Cruz.

— 1932: Petriconi, Hellmuth, en colaboración con Wilhelm Michels, *Antología de poesías líricas españolas,* Halle, Max Niemeyer Verlag, VI +109 pp. 29 autores (más 4 anónimos).

Breve advertencia preliminar (V-VI), índice cronológico. Nómina: I. *Edad Media*, a) *Poesía Trovadoresca*, Paay Soares de Taveiros, Alfonso el Sabio, Joham Ayras, Arcipreste de Hita, Marqués de Santillana; b) *Poesía didáctica*, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita; c) *Poesía filosófica*: Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Jorge Manrique; d) *Romances*, *Del cerco de Baeza*, *Romance de Doña Alda*, *Azarque el Granadino*, Luis de Góngora. II. *Renacimiento*, a) *Poesía mística*, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Lope de Vega; b) *Poesía humanista*, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Lope de Vega. III. *Barroco*, a) *Poesía culterana*, Luis de Góngora; b) *Poesía satírica*, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo. IV. *Época moderna*, a) *Poesía romántica*, José de Espronceda, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer; b) *Poesía modernista*, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez; c) *Poesía contemporánea*, Dámaso Alonso, Antonio Espina, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Federico García Lorca.

— 1934: José María López Landa, *Del jardín de los poetas. Antología de poesías líricas de autores españoles e hispanoamericanos*, Calatayud,



Librería y Casa Editorial José María Rubio, XVI + 223 pp. 136 autores (más 3 anónimos).

Prólogo (VII-XV); no hay información acerca de los poetas ni de las composiciones, índice alfabético (no responde al orden de la colección). Nómina: Francisco de Abarzuza, Ventura R. de Aguilera, Pedro A. de Alarcón, Anónimo (*A un marqués*, *Al Niño Jesús*), Bartolomé L. de Argensola, Juan de Arguijo, Manuel María de Arjona, Antonio Arnao, Federico Balart, Alfredo Baquerizo, Joaquín María Bartrina, Gustavo A. Bécquer, Eusebio Blasco, Juana Borrero, Manuel Bretón de los Herreros, Luis Brun, Eduardo Bustillo, Pedro Calderón de la Barca, Ramón de Campoamor, Francisco Camprodón, Leopoldo Cano, Francisco de Castilla, Rosalía de Castro, Emilio Carrere, Ricardo J. Catarineu, Gutierre de Cetina, Carlos Coello, Miguel Colodrero de Villalobos, Vicente Colorado, Francisco Contreras, María del Pilar Contreras, Teobaldo Corpancho, Gabriel del Corral, Manuel José Cortés, María Natividad Cortés, Ángel R. Chaves, Rubén Darío, Sinesio Delgado, Leopoldo Díaz, Narciso Díaz de Escobar, Joaquín Dicenta, Enrique Díez-Canedo, José de Espronceda, José Estremera, Felipe IV, Luis Fernández Ardavín, Augusto Ferrán, Juan Pablo Forner, José María Gabriel y Galán, Julio N. Galofre, Juan Nicasio Gallego, A. García Gutiérrez, Garcilaso de la Vega, Alberto Ghiraldo, Constantino Gil, Ricardo Gil, Salvador González Anaya, Manuel González Prada, Vicente Grez, Antonio F. Grilo, Luis Guarner, Francisco A. de Icaza, José Iglesias, Juan de Iriarte, Tomás de Iriarte, Juan Ramón Jiménez, Gaspar M. de Jovellanos, Francisco Lafuente, Ricardo León, Eusebio Lillo, Alberto Lista, Lope de Vega, Enrique López Alarcón, A. López de Ayala, Celso Lucio, Manuel Machado, Juan Maragall, Marcial, José Marco, José Martí, Luis Martín de la Plaza, F. Martínez de la Rosa, Gregorio Martínez Sierra, Martínez Villergas, Vicente Medina, Laura Méndez de Cuenca, Ramón de Mesonero Romanos, Miguel Moreno, Amado Nervo, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Melchor de Palau, Clemente Palma, Ricardo Palma, Emilia Pardo Bazán, Arturo Pérez Camarero, J. Pérez de Montalbán, Fr. Justo Pérez de Urbel, S. Polo de Medina, M. Pontorfido, Liborio C. Porset, Miguel A. Príncipe, Francisco de Quevedo, Luis Ram de Viu, Aurelia Ramos, Miguel Ramos Carrión, Antonio Reglero Soto, Manuel Reina, Manuel de la Revilla, A. Ribot Fonseré, José del Río Sáinz, José Rivas Groot, F. Rodríguez Marín, Romance viejo (*El prisionero*), Carlos Rubio, Salvador Rueda, *Saj*, Juan de Salinas, A. Sánchez Pérez, Rosario Sansores, José San-



tos Chocano, Eulogio F. Sanz, José de Selgas, Dionisio Solís, Santa Teresa de Jesús, Francisco de la Torre, Antonio de Trueba, Javier Ugarte, P. M. Ximénez de Urrea, Antonio de Valbuena, Luis Antonio de Vega, Jacinto Verdaguer, Francisco Villaespesa, Conde de Villamediana, Esteban M. de Villegas, X (*Epigrama*), Marcos Zapata, José Zorrilla.

— ¿1935?: José Bergua, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana (1135-1935). Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Sáez Hnos., numerosas reediciones posteriores con modificaciones, 624 pp. 235 autores (más 23 anónimos).

Advertencia preliminar, «Breves indicaciones sobre el arte poética y la versificación» (nociones de métrica y retórica, y breve relación de géneros poéticos, LI-LXXII), carece de notas introductorias; sólo se hace constar la fecha de nacimiento y de defunción, en su caso, de los autores. Orden cronológico, varios índices: cronológico, alfabético de autores y alfabético de títulos de las composiciones. En los índices se señalan con una M los poemas tomados de la antología de Menéndez Pidal; con una A los americanos. Nómina (reproduzco el primer índice): *Siglo XII*, Anónimo (*Poema de Mio Cid*), Anónimo (*Los siete infantes de Lara*); *Siglos XII al XIII*, Gonzalo de Berceo; *Siglo XIII*, Anónimo (*Poema de Fernán González*), Alfonso X, Anónimo (*Libro de Alixandre*), Anónimo (*Libro de Apolonio*); *Siglo XIII al XIV*, Anónimo (*Poema de Alfonso Onceno*); *Siglo XIV*, Alfonso XI; *Siglos XIV al XV*, Pedro López de Ayala, Anónimo (*El cantar de Rodrigo* o *Crónica rimada del Cid*), Marqués de Santillana, Arcipreste de Hita; *Siglo XV*, Juan de Mena, Jorge Manrique, López Maldonado, López de Stúñiga, Macías, Anónimo (once romances, ocho de ellos tomados de Menéndez y Pelayo); *Siglos XV al XVI*, Juan del Encina, Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Juan Boscán; *Siglo XVI*, Diego Hurtado de Mendoza, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, Gutierre de Cetina, Fray Luis de León, Alonso de Ercilla, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz, Anónimo (atribuido a San Juan de la Cruz, *No me mueve, mi Dios, para quererte*); *Siglos XVI al XVII*, Baltasar del Alcázar, Pablo de Céspedes, Miguel de Cervantes, Luis Barahona de Soto, Vicente Espinel, Lupercio L. de Argensola, Maestro Joseph de Valdivielso, Luis de Góngora, Bartolomé L. de Argensola, Lope de Vega, Juan de Arguijo, Guillén de Castro, Rodrigo Caro, Antonio Mira de Amescua, Pedro Espinosa, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, Juan de Timoneda, Esteban M. de Villegas, Gaspar Gil Polo, Juan López



de Úbeda, Anónimo sevillano, atribuido a Fernández de Andrada (*Epístola moral*), Francisco de la Torre; *Siglo XVII*, Pedro Calderón de la Barca, Salvador Jacinto Polo de Medina, Sor Juana Inés de la Cruz; *Siglos XVII al XVIII*, Diego de Torres y Villarroel, Anónimo (tres romances); *Siglo XVIII*, Nicolás F. de Moratín, José Cadalso; *Siglos XVIII al XIX*, Tomás de Iriarte, Gaspar M. de Jovellanos, Félix M. de Samaniego, Juan Meléndez Valdés, José Vargas Ponce, Leandro F. de Moratín, Manuel M. de Arjona, Juan María Maury, Manuel José Quintana, Alberto Lista, Bartolomé José Gallardo, Juan Nicasio Gallego, Andrés Bello, José Joaquín de Mora, Francisco Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra (Duque de Rivas), Manuel Bretón de los Herreros, José María Heredia, Padre Juan Arolas, Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Manuel de Cabanyes, José de Espronceda, Nicomedes Pastor Díaz, Antonio García Gutiérrez, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Salvador Bermúdez de Castro, Enrique Gil y Carrasco, Juan Martínez Villergas, Gabriel García Tassara, José Zorrilla, Pablo Piferrer, Ventura Ruiz Aguilera, Antonio de Trueba, Manuel Fernández y González, José Selgas, Eulogio Florentino Sanz, Francisco Cea, Adelardo López de Ayala, Antonio Arnao, Pedro Antonio de Alarcón, José González de Tejada, José Hernández, Gustavo Adolfo Bécquer, Augusto Ferrán, Vicente W. Querol, José Martínez Monroy, Rosalía de Castro, Bernardo López García, Evaristo Silió, José Velarde, Joaquín M. Bartrina, José Estremera, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel Ganivet, Julián del Casal, José Asunción Silva; *Siglos XIX al XX*, Ramón de Campoamor, Carolina Coronado, Amós de Escalante, Federico Balart, Manuel del Palacio, José Echegaray, Gaspar Núñez de Arce, Eduardo Bustillo, Teodoro Llorente, Ricardo de la Vega, Eusebio Blasco, Marcos Zapata, Emilio Ferrari, Manuel Curros Enríquez, Vital Aza, Salvador Díaz Mirón, Antonio Fernández Grilo, Miguel Costa Llobera, Juan Alcover, Ricardo Gil, Francisco Rodríguez Marín, Manuel Reina, Marcelino Menéndez y Pelayo, Gonzalo de Castro, Manuel José Othón, José López Silva, Salvador Rueda, Luis Ruiz Contreras, Manuel Paso, Miguel de Unamuno, Carlos Fernández Shaw, Francisco A. de Icaza, José de Diego, Vicente Medina, Jacinto Benavente, Rubén Darío, José Santos Chocano, Luis G. Urbina, Ramón del Valle-Inclán, Leopoldo Lugones, José M. Gabriel y Galán, Amado Nervo, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, M. R. Blanco Belmonte, Padre Prudencio P. Pérez, Julio Herrera Reissig, Guillermo Valencia, Manuel de Sandoval, Rufino Blanco Fombo-



na, Manuel Machado, Narciso Alonso Cortés, Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Ricardo León, Cristóbal de Castro, Manuel Magallanes Moure, Enrique de Mesa, Eduardo Marquina, Enrique Díez-Canedo, Emilio Carrere, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Pedro Luis de Gálvez, Pedro de Répide, Alberto Valero Martín, Luis Martínez Kleiser, León Felipe, Tomás Morales, Alfonso Hernández-Catá, José del Río Sáinz, Arturo Cuyás de la Vega, José Moreno Villa, Ramón de Basterra, Marciano Zurita, Manuel de Góngora, Gabriela Mistral, Arturo Capdevila, Arturo Marasso, Pedro Salinas, Armando Buscarini, Evaristo Rivera Chevremont, Huberto Pérez de la Osa, Alfonso Camín, Ramón López Velarde, E. Ruiz de la Serna, Juan José Llovet, Agustín Acosta, Rafael Láinez Alcalá, Luis de Oteyza, Fernando Villalón, Fernando González, Juan Pujol, Luis Carlos López, Julio Flores, Víctor Manuel Londoño, Juana Borrero, José Carlos de Luna, Rafael Heliodoro Valle, Enrique López Alarcón, Luis Fernández Ardavín, María Vidal Fernández, Tomás Borrás, Alfonsina Storni, Jorge Guillén, Antonio Espina, Juana de Ibarbourou, Mauricio Bacarisse, Gerardo Diego, Jaime Torres Bodet, Dámaso Alonso, Juan José Domenchina, José María Pemán, José Bergua, Federico García Lorca, Emilio Prados, Ángel Lázaro, Vicente Aleixandre, José Antonio Balseiro, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Alfredo Marqueríe, Alejandro Gaos.

Publicada sin fecha, se da como probable 1935 atendiendo al título. Hay una 2.ª edición en el mismo año (en el colofón se indica diciembre de 1935), con cambios en los límites indicados en el título: ahora se precisa *1136-1936*. La 3.ª y 4.ª edición (ambas de 1940) vuelven a cambiar: *1140-1940*; al igual que la 5.ª y 6.ª (1941): *1141-1941*. El ritmo de reediciones continúa (aunque tiende a decrecer con los años): 8.ª (1942), 9.ª y 10.ª (1944), 15.ª (1950), 16.ª (1951), etc., hasta la 30.ª ed. (1995). Se termina prescindiendo de la precisión cronológica en el título. Hay cambios de orden, y en la selección de autores y composiciones entre cada una de ellas:

- 2.ª ed., en la parte correspondiente a los siglos XIX y XX, se añaden los siguientes nombres: Pedro B. Palacios *Almafuerte*, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Roxlo, José Mercado, Froylán Turcios, Lisímaco Chavarría, José de J. Esteves, Concha Espina, Rafael González Castell, Enrique Geenzier, Lucio Santamaría, Facundo Recalde, Mercedes Quintero y Miguel Márquez Soler. Se coloca un nuevo epígrafe («Siglo XX»), donde



entran algunos nombres que figuraban ya seguidos en la edición anterior, y se suman: Antonio Arjona Martínez, Jorge Montijo Suárez, César González Ruano y Vicente Balaguer. Sólo se elimina un nombre de este período con respecto a la 1.ª ed.: el del mismo José Bergua. También desaparece Ángel Ganivet, en la 1.ª en la sección de siglo XIX.

- 3.ª ed., desaparecen P. Prudencio Pérez, Armando Buscarini, Lucio Santamaría, Miguel Márquez, Antonio Arjona, Vicente Balaguer (los cinco últimos añadidos en 2.ª), Rafael Alberti, Jorge Montijo, Manuel Altolaguirre y A. Marqueríe. Se añaden Anselmo de Anselmo, Agustín de Foxá, Martín Alonso Pedraz, Rafael Sánchez Mazas, Esteban Calle Iturrino, Augusto Haupold Gay, Federico de Urrutia y Pedro Cuyás. Cambian títulos de Darío («Marcha triunfal» en lugar de «Los motivos del lobo»), García Lorca (antes «Prólogo» y «La casada infiel», ahora «Prólogo», «Tarde», «Hora de estrellas», «El camino») y otros de Narciso Alonso Cortés y Arturo Cuyás.
- 4.ª, se suprimen Pedro Luis de Gálvez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Alfonso Camín, Juan José Domenchina, Anselmo de Anselmo, Emilio Prados, Ángel Lázaro, Vicente Aleixandre y A. Gaos; se añaden: Raquel Sáenz, Luis Chamizo, Adriano del Valle, Santiago Magariños, José María de Alfaro, Luis Rosales, A. Marqueríe (sólo fuera, tal vez por error, en la anterior entrega) y Dionisio Ridruejo.
- 5.ª y 6.ª, ídem.
- 8.ª, pocos cambios con respecto a la 5.ª: se suman F. Justo Pérez de Urbel y Luis Guarner. «Prólogo», de García Lorca, es sustituido por «Santiago».
- 10.ª: se suma Cristóbal Jiménez Encina

— 1935: Agustín del Saz, *Antología poética de la Lengua Española*, Cádiz, Imp. de Manuel Álvarez, 407 pp. 139 autores (más 11 anónimos) de los que 41 corresponden al siglo XX (cuento sólo a los autores españoles). Poetas españoles, hispanoamericanos e hispano-filipinos.

Introducción (17-22), sólo se indican las fechas de nacimiento y muerte, en su caso, y la nacionalidad de los autores. Orden e índice cro-



nológico; los poetas del siglo XX agrupados por su procedencia. Nómina: *Siglos XII y XIII*, Anónimo (*Poema de Mio Cid*), Gonzalo de Berceo, Alfonso el Sabio; *Siglo XIV*, Arcipreste de Hita, Pero López de Ayala, Rabí Sem Tob; *Siglo XV*, Anónimo (*Danza de la Muerte*), Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Juan de Mena, Juan del Encina, Anónimo (*Romancero español*, siete entradas); *Siglos XVI y XVII*, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Fray Luis de León, Gaspar Gil Polo, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Anónimo (*Soneto a Cristo crucificado*), Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Anónimo (*Epístola moral a Fabio*), Pedro de Quirós, Lupercio L. de Argensola, Bartolomé L. de Argensola, Esteban M. Villegas, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca; *Siglo XVIII*, Ramón de la Cruz, Nicolás F. de Moratín, José Cadalso, Félix M. Samaniego, Tomás de Iriarte, Juan Meléndez Valdés, Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego; *Siglo XIX*, Juan María Maury, Bartolomé José Gallardo, Alberto Lista y Aragón, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Alcalá Galiano, Duque de Rivas, Juan Arolas, Juan Eugenio Hartzenbusch, José de Espronceda, Nicomedes Pastor Díaz, Antonio García Gutiérrez, Vicente W. Querol, Gregorio Romero Larrañaga, Miguel de los Santos Álvarez, Gabriel García Tassara, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, José Selgas, Carolina Coronado, Federico Balart, Gaspar Núñez de Arce, Gustavo Adolfo Bécquer, Jacinto Verdaguer, Melchor de Palau, Joaquín M. Bartrina, Marcelino Menéndez Pelayo, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Arturo Reyes; *Siglo XX*, Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Rodríguez Marín, Narciso Alonso Cortés, Miguel de Unamuno, José María Gabriel y Galán, Vicente Medina, Manuel de Sandoval, Manuel Bueno, S. y J. Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Manuel Machado, Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Emilio Carrere, Enrique Díez-Canedo, Enrique de Mesa, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Tomás Morales, Eduardo Marquina, Eduardo de Ory, José Moreno Villa, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Fernando Villalón, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José María Pemán, Fernando González, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Mauricio Bacarisse, Eugenio Montes, Rafael Lainez Alcalá, Alejandro Gaos, Pedro Pérez Clotet, Manuel de Góngora. *Poetas Hispano-Americanos e Hispano-Filipinos*: Sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello, Gertrudis Gómez de Avella-



neda, Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Díaz, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Enrique González Martínez, Julio Herrera Reissig, Fernando M. Guerrero, Guillermo Valencia, Rufino Blanco Fombona, José Santos Chocano, Alberto Ghiraldo, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, José M. Marroquín, Pedro Antonio González, Samuel A. Lillo, Ricardo Miró, María Olimpia de Obaldia, Enrique Geenzier, Vicente Magdaleno, Carlos Rodríguez Pintos, Rogelio Sinán, Juan Alberto Morales, B. Firpo y Firpo, Nicolás Guillén.

— 1936: Pedro Henríquez Ureña, *Cien de las mejores poesías castellanas*, Buenos Aires, Kapelusz y Cía., 305 pp. La selección de Rubén Darío cierra el repertorio. Poetas españoles e hispanoamericanos.

Hay 2.ª ed., 1939, con algunos cambios, y reimpresiones de 1943, 1945 y 1946. Introducción (5-9), no hay información acerca de los poetas (si se exceptúa su fecha de nacimiento y muerte) ni de las composiciones. Anotaciones léxicas.

— 1937: Pilar Díez y Jiménez-Castellanos, *Las Cien mejores poesías españolas (nueva selección)*, Barcelona, Imp. Clarasó, 245 pp. 85 entradas (16 anónimos), 8 autores correspondientes al siglo XX.

Advertencia preliminar (p. 5), orden cronológico inverso, cuatro índices: razonado, alfabético de autores, alfabético de primeros versos y cronológico. Incluye un vocabulario. Los poemas aparecen sin introducciones, pero en el libro se incluye un «índice razonado» en el que se anotan las fechas biográficas, el lugar de nacimiento, la procedencia de los poemas de cada autor y una somera descripción (subgénero o modelo poético, metro y tipo de rima); en general, suele tomarse un solo poema, aunque hay algunas excepciones.

Nómina (sigo el orden del «índice razonado»): *Siglo XX. Simbolismo*, Rubén Darío, José Asunción Silva, Amado Nervo, José Santos Chocano, Francisco Villaespesa, Antonio Machado, Emilio Carrere, Carlos Miranda; *Siglo XIX. Conceptuosos y humoristas*, José Joaquín de Mora, Manuel Bretón de los Herreros, Joaquín M.ª Bartrina, Javier de Burgos, Vital Aza. *Románticos y Post-románticos*, José de Espronceda, Enrique Gil y Carrasco, Juan Arolas, Francisco Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra, Gustavo Adolfo Bécquer, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Zorrilla, Ramón de



Campoamor, José M.ª Gabriel y Galán; *Siglo XVIII. Prosaísmo*, Nicolás Fernández de Moratín, Juan Meléndez Valdés, Dionisio Solís, José Iglesias de la Casa, Fray Diego González, José de Vargas y Ponce, Tomás de Iriarte, Félix M.ª Samaniego; *Siglos XVI y XVII. Resistencia del espíritu nacional*, Juan del Encina, Alonso de Alcaudete, Anónimo (*Decidle que me venga a ver*, *Cancionero General*), Francisco Saa de Miranda, Gil Vicente, Gregorio Silvestre, Pedro de Padilla, Cristóbal de Castillejo, Gaspar Gil Polo, Anónimo (*Aunque con semblante airado*, *Romancero General*), Baltasar del Alcázar, Alonso de Bonilla, Luis de Góngora, El conde don Bernardino de Rebolledo. *Petrarquistas y Horacianos*, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina. *Médula y nervio de la Literatura Española*, Anónimo (*No me mueve, Señor, para quererte*), Lupercio Leonardo de Argensola, Bartolomé L. de Argensola, Francisco de Medrano, Miguel de Cervantes, Anónimo (*Por el divino Dios, que es tabarrera*), Juan de Arguijo, Luis Martín de la Plaza, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Rodrigo Caro, El príncipe de Esquilache (Francisco de Borja y Aragón), Francisco de Rioja, Esteban Manuel de Villegas; *Siglo XV. Romances viejos*, Anónimo (*En sancta Gadeá de Burgos*), Anónimo (*Moro alcaide, moro alcaide*), Anónimo (*¡Río-Verde, Río-Verde!*), Anónimo (*A caza iban, a caza*), Anónimo (*Rodillada está Moriana*), Anónimo (*Yo me era mora Moraima*), Anónimo (*Blanca sois, señora mía*), Anónimo (*De Francia partió la niña*), Anónimo (*En París está doña Alda*). *Poesía erudita,* Marqués de Santillana, Jorge Manrique; *Siglo XV. Sátira*, Arcipreste de Hita; *Siglo XIII. Épica religiosa*, Gonzalo de Berceo. *Lírica trovadoresca*, Anónimo (*En mi mano pris una flor*); *Siglo XII. Épica heroica*, Anónimo (*Mío Çid, al rey Búcar, cadiól en alcaz, Poema de Mío Cid*).

— 1938: José María Souvirón, *Poesía española. Antología general desde los monumentos primitivos hasta nuestros días*, Santiago de Chile, Ercilla, XXIV + 499 pp. 90 autores (más 25 anónimos), 18 del siglo XX.

Prólogo (XI-XX), dos apéndices: 1.º) «Notas biográficas» (445-458), 2.º) «Notas sobre las poesías» (459-486). Orden cronológico; incluye un vocabulario, índices alfabético de autores, de primeros versos y un sumario cronológico. Nómina: *Parte primera*, *Poema del Mio Cid*, *Razón de amor*, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita, Marqués de Santillana, Santos de Carrión, Juan de Mena, Johan de Dueñas, Juan Agraz, Diego del Castillo,



Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Álvarez Gato, Juan del Encina, Jorge Manrique, Gil Vicente, *Coplas de Mingo Revulgo*. *Parte segunda*, *Romance de Gerineldo y la Infanta*, *Fuentefrida*, *Doña Alda*, *Un galán de esta villa*, *Del gran llanto que don Gonzalo Gustios hizo allá en Córdoba*, *De cómo Mudarra mató a Ruy Velázquez*, *Romance de Linda Alba*, *La amiga de Bernal Francés*, *El Conde Niño*, *El Infante Arnaldos*, *La Misa del Amor*, *El Prisionero*, *El ciego del naranjel*, *De cómo el Cid fue al palacio del rey por primera vez*, *Carta de Doña Jimena al rey*, *La respuesta del rey*, *Doña Urraca cercada en Zamora*, *La Jura de Santa Gadea*, *Mensaje de Álvar Fáñez y perdón del Cid*, *De Abenámar y el Rey don Juan*, *Del rey moro que perdió Alhama*, *De una morilla de bel catar*. *Parte tercera*, Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Castillejo, D. Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Luis Martín, Fray Luis de León, Hernando de Acuña, Francisco de la Torre, Anónimo, Baltasar del Alcázar, Alonso de Ercilla, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz, Pedro de Espinosa, Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, Juan de Salinas, L. Leonardo de Argensola, B. Leonardo de Argensola, Francisco de Rioja, Francisco de Medrano, Luis de Góngora, Lope de Vega, Juan de Arguijo, Pedro Soto de Rojas, Juan de Jáuregui, Rodrigo Caro, El Príncipe de Esquilache, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Quevedo, Conde de Villamediana, Tirso de Molina, Esteban M. de Villegas, Fray Diego de Hojeda, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz. *Parte cuarta*, Gaspar Melchor de Jovellanos, Félix M. Samaniego, Tomás de Iriarte, José Iglesias de la Casa, Juan Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín, Manuel M. de Arjona, Juan Bautista Arriaza, Manuel J. Quintana, Bartolomé José Gallardo, Juan Nicasio Gallego, José Somoza, El Duque de Rivas, José de Espronceda, Enrique Gil, Gabriel García Tassara, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, Eulogio Florentino Sanz, Pablo Piferrer, Gaspar Núñez de Arce, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro. *Parte quinta*, Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Ricardo León, Manuel Machado, Antonio Machado, Enrique de Mesa, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Rosales, José María Hinojosa, Dionisio Ridruejo.

— 1939: S[ebastián] Loiácono (sel.) y Félix F. Corso (pról.), *Las mejores poesías de la lengua española*, Buenos Aires, Librería Perlado (Biblioteca Clásica Universal), X + 331 pp. 241 autores españoles e hispanoamericanos (más 3 anónimos). 2.ª ed., 1941.



Prólogo (VII-X), no hay información acerca de los autores incluidos, orden cronológico, índice alfabético. Nómina: Margarita Abella Caprile, Carlos Acuña, Manuel Acuña, Raquel Adler, Delmira Agustini, J. Albertazzi Avendaño, Baltasar del Alcázar, Vicente Aleixandre, *Almafuerte*, S. y J. Álvarez Quintero, Tomás Allende Iragorri, Fernán Félix de Amador, Enrique M. Amorim, Olegario V. Andrade, Anónimos (*Poema de Mio Cid*, *Romance de Amenábar*, *No me mueve, mi Dios, para quererte*), Julio Arboleda, Arcipreste de Hita, Bartolomé L. de Argensola, Lupercio L. de Argensola, Perlita Argerich Beascoechea, Juan de Arguijo, Manuel M. de Arjona, P. Juan Arolas, Rafael A. Arrieta, Mauricio Bacarisse, Eduardo Balanz, Enrique Banchs, Ernesto M. Barreda, Gustavo Adolfo Bécquer, Andrés Bello, Gonzalo de Berceo, Francisco Luis Bernárdez, Emilia Bertolé, M. R. Blanco-Belmonte, Héctor Pedro Blomberg, Jorge Luis Borges, Vicente Bove, Xavier Bóveda, Alfredo Brandan Caraffa, Mario Bravo, Manuel Bretón de los Herreros, Rogelio Buendía, Alfredo R. Bufano, Juan Burghi, Venancio Calderón, Pedro Calderón de la Barca, Juan Pedro Calou, Alfonso Camín, Miguel A. Camino, Estanislao del Campo, Ramón de Campoamor, Arturo Capdevila, María Luisa Carnelli, Rodrigo Caro, Emilio Carrere, Evaristo Carriego, Joaquín Castellanos, Luis Cernuda, Miguel de Cervantes, Gutierre de Cetina, Juan Carlos Clemente, Pedro José Cohucelo, Francisco Contreras, Alfaro Cooper, Martín Coronado, Ángel Cruchaga Santa María, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis Chamizo, Julián de Charras, Jacobo Danke, Soler Darás, Rubén Darío, Juan Carlos Dávalos, Pablo Della Costa, Mario Luis Descotte, Leopoldo Díaz, Salvador Díaz Mirón, Joaquín Dicenta, Gerardo Diego, Enrique Díez-Canedo, Horacio H. Dobranich, M. Alicia Domínguez, Francisco Donoso G., Aristóbulo Echegaray, Esteban Echevarría, José María Egas, Hernán Elizoldo Zamora, Antonio Espina, Sofía Espíndola, José de Espronceda, Rafael B. Esteban, Ángel de Estrada, Fermín Estrella Gutiérrez, Félix Etchegoyen, Rogelio Fernández Güell, Baldomero Fernández Moreno, Luis R. Flores, Jacinto Fombona Pachano, Juan Antonio Fructuoso, Emilio Frugoni, José M. Gabriel y Galán, Bartolomé Galíndez, Juan Nicasio Gallego, José Gálvez, Manuel Gálvez, Santiago Ganduglia, Gregorio García Gordo, Federico García Lorca, Martín García Merou, Gabriel García Tassara, Garcilaso de la Vega, Carlos V. Garrigós Brun, Blas S. Genovese, Alberto Ghiraldo, Juan Gil-Albert, Antonio A. Gil, Gil Polo, Joaquín Gómez Bas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luis de Góngora, Jorge González Bastias, González



Carbalho, Joaquín V. González, Eduardo González Lanuza, Manuel González Prada, Raúl González Tuñón, J. A. Gonzalo Patrizi, Carlos M. Grünberg, Carlos Guido y Spano, Juan Guijarro, Jorge Guillén, Antonio Gullo, Ricardo Gutiérrez, Juan Guzmán Cruchaga, Juan Eugenio Hartzenbusch, José María Heredia, José Ramón Heredia, José Hernández, Ataliva Herrera, Fernando de Herrera, Julio Herrera y Reissig, José María Hinojosa, Roberto Ibáñez, Juana de Ibarbourou, Francisco A. de Icaza, Tomás de Iriarte, Jorge Isaacs, Francisco Isernia, Córdova Iturburu, Juan Ramón Jiménez, Gaspar M. de Jovellanos, Eduardo Keller Sarmiento, Norah Lange, Juan Larrea, Emilio Lascano Tegui, Roberto Ledesma, Fray Luis de León, Lázaro Liacho, Alberto Lista, Sebastián Loioácano, Félix Lope de Vega, Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), Francisco López Merino, Ramón López Velarde, Leopoldo Lugones, Luisa Luisi, Numa Pompilio Llona, Antonio Machado, Manuel Machado, Jorge Manrique, Arturo Marasso, Leopoldo Marechal, José Mármol, Enrique P. Maroni, Eduardo Marquina, Luis Martínez Marcos, G. Martínez Sierra, Luis Martínez Urrutia, Carlos Mastronardi, Rafael Mauleón Castillo, Juan María Maury, Vicente Medina, Juan Meléndez Valdés, Álvaro Melian Lafinur, Enrique Méndez Calzada, Evar Méndez, Emilio Menéndez Barriola, Enrique de Mesa, Antonio Mira de Amescua, César Miró, Gabriela Mistral, Bartolomé Mitre, Ricardo E. Molinari, Carlos R. Moncada, Edmundo Montagne, Ernesto Morales, Julio Morales Lara, Leandro F. de Moratín, Nicolás F. de Moratín, Conrado Nalé Roxlo, Pedro J. Naón, Pablo Neruda, Amado Nervo, Gaspar Núñez de Arce, Rafael Obligado, Marcelo Olivari, José J. de Olmedo, Epifanio Orozco Zárate, José J. Ortiz, Julio de Oteiza, Manuel del Palacio, Pedro B. Palacios (*Almafuerte*), Ricardo Palma, Luis Parra del Riego, José Pedrori, Israel Peña, Juan de Dios Peza, Pablo Piferrer, Octavio Pinto, Rafael Pombo, Leopoldo Pordal Ríos, Emilio Prados, Juan Pujol, Vicente W. Querol, Francisco de Quevedo, Manuel José Quintana, Horacio Rega Molina, Pedro de Répide, Salvador Reyes, Gustavo Riccio, Francisco de Rioja, Vicente Riva Palacio, Manuel Rodríguez Cárdenas, Ricardo Rojas, Belisario Roldán, Salvador Rueda, Ángel Saavedra (Duque de Rivas), Carlos Luis Sáenz, Raquel Sáenz, Pedro Salinas, Félix María Samaniego, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, José Santos Chocano, N. Sanz y Ruiz de la Peña, Felipe Sassone, Fernán Silva Valdez, José María Souvirón, Alfonsina Storni, Aurora Suárez, José Sebastián Tallón, César Tiempo, Francisco de la Torre, José Trelles, C. Tubio

Torrecilla, Manuel Ugarte, Luis G. Urbina, Arturo Uslar Pietri, César Vallejo, José M. Vargas Vila, Armando Vasseur, Arturo Vázquez Cey, Carlos Vega, Daniel de la Vega, Victoriano Vicario, Julio Vicuña Cifuentes, Francisco Villaespesa, Aurorita Villar, Esteban M. de Villegas, Félix B. Visillac, Palmenes Yarza, Álvaro Yunque, Juan Clemente Zenea, Enrique Zorrilla, José Zorrilla, Juan Zorrilla de San Martín.

— 1940: Enrique Díez-Canedo [figura Díaz Canedo], *Las Cien Mejores Poesías Españolas: Nueva colección*, México, Eds. Nuestro Pueblo, 191 pp. 63 autores (más 2 anónimos), 8 de ellos del siglo XX.

Advertencia preliminar (3-6); no hay información acerca de los poetas ni de las composiciones. Aunque el orden es cronológico, se incluyen índices alfabéticos de autores y primeros versos. Nómina: Miguel de los Santos Álvarez, Alfonso Álvarez de Villasandino, Anónimo (*No me mueve, mi Dios para quererte*), Anónimo, atribuido a Fernández de Andrada (*Epístola moral*), Bartolomé L. de Argensola, Lupercio L. de Argensola, Juan de Arguijo, Manuel M. de Arjona, Federico Balart, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Boscán, Manuel de Cabanyes, Pedro Calderón de la Barca, Ramón de Campoamor, Rodrigo Caro, Cristóbal de Castillejo, Rosalía de Castro, Miguel de Cervantes, Gutierre de Cetina, San Juan de la Cruz, Juan del Encina, Pedro Espinosa, José de Espronceda, Francisco de Figueroa, Juan Nicasio Gallego, Federico García Lorca, Ricardo Gil, Luis de Góngora, Fernando de Herrera, Arcipreste de Hita, Gaspar M. de Jovellanos, Fray Luis de León, Adelardo López de Ayala, Antonio Machado, Jorge Manrique, L. Martín o Martínez de la Plaza, Francisco de Medrano, Juan Meléndez Valdés, Juan de Mena, Enrique de Mesa, Leandro F. de Moratín, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Nicomedes Pastor Díaz, Pablo Piferrer, Vicente W. Querol, Francisco de Quevedo, Manuel José Quintana, Francisco de Rioja, Duque de Rivas, Salvador Rueda, Marqués de Santillana, Eulogio Florentino Sanz, José Selgas, Santa Teresa de Jesús, Francisco de la Torre, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Gil Vicente, Francisco Villaespesa, Conde de Villamediana, Esteban M. de Villegas, José Zorrilla.

— 1941: Jorge Campos, presentación, notas y selección, *Poesía lírica castellana*, Valencia, Jesús Bernés, 171 pp. 139 entradas (más 10 anónimos), 34 autores del siglo XX. Sólo autores españoles, salvo Rubén Darío.



Nota preliminar (5-6), introducción a cada parte (*Lírica medieval*, *Siglos de Oro*, *Neoclasicismo y románticos*, y *Novecentismo*), notas a los autores, sólo incluye un índice de secciones. Nómina: *Lírica Medieval*, *Cantar de Mio Cid*, *Razón de amor*, Gonzalo de Berceo, Juan Lorenzo de Astorga, *Disputa de Elena y María*, Acipreste de Hita, Sem Tob, Alfonso Álvarez de Villasandino, Fray Diego de Valencia y León, Micer Francisco Imperial, Marqués de Santillana, Don Juan II, Juan Rodríguez del Padrón, Antón de Montoro, Jorge Manrique, Juan del Encina, Gil Vicente, Alonso Mudarra, Juan Vázquez, «*Nunca yo pensé que amor*» [recogido por Moratín en sus *Orígenes del teatro*], *Cancionero de Upsala*, *Cancionero de Romances*, *Cancionero de Barbieri*, *Romance de la guirnalda* [Pliego suelto XVI], *Romance del prisionero*, *Romance de Gerineldo*. *Siglos de Oro*, Juan Boscán Almogaver, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Cristóbal de Castillejo, Diego Sánchez de Badajoz, Jorge de Montemayor, Antonio de Villegas, Pedro de Urrea, Francisco de Aldana, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Francisco de Medrano, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Francisco de la Torre, Francisco de Figueroa, Gaspar Gil Polo, Miguel de Cervantes Saavedra, Vicente Espinel, Fray Félix Lope de Vega Carpio, José de Valdivielso, Miguel Sánchez Requejo *El Divino*, Luis de Góngora y Argote, Juan de Arguijo, Francisco de Quevedo y Villegas, Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, Conde de Villamediana, Salvador Jacinto Polo de Medina, Pedro Soto de Rojas, Don Gabriel Bocángel y Unzueta, Príncipe de Esquilache, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Luis Carrillo de Sotomayor, Lupercio de Argensola, Bartolomé de Argensola, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Esteban Manuel de Villegas. *Neoclasicismo y Románticos*, Gabriel Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo, Diego de Torres y Villarroel, Rafael de Floranes (Marqués de Valdeflores), Fray Diego Tadeo González, Vicente García de la Huerta, Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Gaspar Melchor de Jovellanos, José Iglesias de la Casa, Tomás de Iriarte, Juan Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín, Juan Bautista Arriaza, Manuel María de Arjona, Manuel José Quintana, Juan María Maury, Dionisio Solís, Alberto Lista y Aragón, Juan Nicasio Gallego, José Somoza, Duque de Rivas, José Joaquín de Mora, Francisco Martínez de la Rosa, Serafín Estébanez Calderón, José de Espronceda, Ros de Olano, Antonio García Gutiérrez, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel García Tassara, Juan Arolas, Juan Florán (Marqués de Tabuérnica), Enrique Gil y Carrasco, José Zorrilla y



Moral, Miguel de los Santos Álvarez, Ramón de Campoamor, Manuel Milá y Fontanals, Antonio de Trueba, José Selgas, Carolina Coronado, Ventura de la Vega, Antonio Hurtado, Adelardo López de Ayala, Antonio Arnao, Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel del Palacio, Gaspar Núñez de Arce, Rosalía de Castro, Manuel Reina. *Novecentismo*, Salvador Rueda, Rubén Darío, Tomás Morales, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Mauricio Bacarisse, Enrique de Mesa, José del Río Sáinz, Ramón de Basterra, *Alonso Quesada*, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Fernando Villalón, Adriano del Valle, Rogelio Buendía, Rafael Laffón, Pedro Pérez Clotet, Juan Lacomba, Ernestina de Champourcín, J. de la Torre, M. de Lozoya, José María Pemán, Eugenio Montes, Luis F. Vivanco, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Alfredo Marqueríe.

— 1941: Juan Ramón Masoliver, *Las Trescientas. Ocho siglos de lírica española*, Barcelona, Yunque (col. Poesía en la mano, 25-30. Volumen extraordinario), XII + 611 pp. 137 autores españoles e hispanoamericanos (más 24 anónimos).

Introducción (IX-XII), notas a los poemas e indicación de su procedencia (627-638), índices cronológico, de primeros versos y alfabético de autores. Nómina: Anónimo aragonés (*Razón feyta de amor*), Gonzalo de Berceo, *Libro de Aleixandre*, Arcipreste de Hita, Pero López de Ayala; *Poetas del Cancionero de Baena*, Villasandino, Micer Francisco Imperial, Sánchez de Calavera, *Danza general*, Diego Hurtado de Mendoza, Marqués de Santillana, Juan de Mena, Francisco Bocanegra; *Corte napolitana de Aragón. Poetas del cancionero de Stúñiga*, Lope de Stúñiga, Carvajal o Carvajales, Juan de Dueñas, Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Diego del Castillo, Juan de Tapia, Pere Torrellas; *Poetas del cancionero de Roma*, Antón de Montoro, Pedro de Ribera, Diego de Valera, Vicente de Cárdenas, *Coplas del provincial*, Hernando del Pulgar, Gómez Manrique, Condestable Pedro de Portugal, Jorge Manrique, *Romance del reino perdido*, *Romance del prisionero*; *Época de los Reyes Católicos*, Fray Ambrosio Montesino, Fernando de Rojas, Garci Sánchez de Badajoz, Comendador Escrivá, *Romance del Conde Niño*, *Romance anónimo de un caballero*, *Romance de Bernal Francés*, *Romance de Abenámar*, Juan del Encina, *Romance de Gerineldo*, *Romance del infante Arnaldos*, *Romance de Durandarte*, *Romance de*



la Doncella guerrera, *Romance de la muerte de Don Beltrán*, Gil Vicente, *Romance de Doña Urraca*, *Romance del Rey Búcar*, *Romance de una fatal ocasión*, Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Boscán, Garcilaso, Hernando de Acuña, Santa Teresa de Jesús, Gutierre de Cetina, Sa de Miranda, Montemayor, Gregorio Silvestre, Camoens, Gil Polo, Fray Luis de León, Baltasar del Alcázar, Francisco de Aldana, Ercilla, Herrera, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Popular (*¡Ay de mí, que en tierra ajena!*), Timoneda, San Juan de la Cruz, Liñán, Agustín de Tejada, Cristóbal de Virués, Cervantes, Rey de Artieda, Espinel, Gaspar de Aguilar, Barahona de Soto, Fray Diego Murillo, Juan de Salinas, Alonso de Ledesma, Lupercio de Argensola, Bartolomé de Argensola, *Canciones populares*, Lope de Vega, Góngora, Carrillo de Sotomayor, Fray Hortensio F. Paravicino, Conde de Villamediana, Pedro de Medina Medinilla, Josef de Valdivielso, Arguijo, Mira de Amescua, Rodrigo Caro, Jáuregui, Rioja, Medrano, Martín de la Plaza, Pedro Espinosa, Soto de Rojas, Trillo y Figueroa, Popular (*Vientecico murmurador*), Calderón de la Barca, Antonio Enríquez Gómez, Polo de Medina, Jerónimo de Cáncer, Gabriel Bocángel, Fray Miguel de Guevara, Quevedo, Anónimo sevillano (*Epístola moral a Fabio*), Luis de Ulloa Pereira, Príncipe de Esquilache, Villegas, Sor Juana Inés de la Cruz, *Romance de la muerte del Rey Don Pedro*, Nicolás F. de Moratín, Iriarte, Jovellanos, Meléndez Valdés, Leandro F. de Moratín, Arriaza, Arjona, Quintana, José Somoza, Duque de Rivas, Larra, Espronceda, Pablo Piferrer, Enrique Gil y Carrasco, García Tassara, Carolina Coronado, Eulogio Florentino Sanz, Bécquer, Núñez de Arce, José Hernández, V. W. Querol, Marqués de Santa Ana, *Soleá anónima*, Rafael Obligado, Salvador Díaz Mirón, Salvador Rueda, Unamuno, José Asunción Silva, Rubén Darío, Valle-Inclán, Amado Nervo, Santos Chocano, Julio Herrera Ressig, Leopoldo Lugones, Ángel de Estrada, Martín Goycoechea, Fandanguillo anónimo, Antonio Machado, José Eustasio Rivera, Villalón, Tomás Morales, *Alonso Quesada*, Basterra, Delmira Agustini, Fernando Fortún, Alfonsina Storni, García Lorca.



This page intentionally left blank



LA INVENCIÓN DEL 27 DESDE DENTRO: EL CASO DE ÁNGEL DEL RÍO[1]

Enrique Serrano Asenjo (Universidad de Zaragoza)

Resulta evidente en el inicio del nuevo siglo que el 27, al margen de que se considere «generación», como ellos gustaban de llamarse, grupo o «promoción», según recientemente justificaba Javier Pérez Bazo, goza de buena salud.[2] El que acaso puede considerarse como el fenómeno literario de mayor alcance del XX en España y una de las «operaciones de política cultural mejor planificadas» (Pérez Bazo, 1997: 13) ha sido objeto de lecturas muy relevantes en los últimos decenios, sólo que a veces no se tiene suficientemente en cuenta que en dicho colectivo no sólo se dieron cita *poetas profesores*, sino que también se encuentran *historiadores de la literatura*, dos de ellos de la trascendencia de Ángel Valbuena Prat y Ángel del Río. En el presente trabajo se pretende realizar una limitada cala «metahistórica» (cfr. Santiáñez-Tió, 1997: 287) centrada en el segundo de ellos que quiere mostrar cómo algunos aspectos centrales del estado actual de las investigaciones al respecto se fraguan ya en la magnífica tarea realizada por el filólogo soriano. Con la particularidad de que del Río propone una

1 El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación BFF 2002/03401 del Ministerio de Educación y Cultura.

2 Así lo demuestran indicios como el número monográfico de *Ínsula* recién citado coordinado por José Luis Bernal, el volumen colectivo editado por Cristóbal Cuevas *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, 1997, más próximamente los estudios de García (2001) y Crispin (2002), o, en la fructífera línea de la rehabilitación de los *otros* géneros que convivieron con la lírica, la *Prosa del 27. Antología*, ed. Domingo Ródenas, Madrid, Espasa Calpe, 2000.



lectura del hecho literario desde la perspectiva de un nacionalismo liberal, enraizado en el magisterio de Menéndez Pidal (cfr. Mainer, 1994: 43), y que su punto de vista influye sobremanera en el relato de la poética de sus contemporáneos, es decir, muy principalmente Salinas y Lorca, sobre los que posee varios estudios de referencia obligada, aunque también Aleixandre o Domenchina, entre otros.

En rigor, se pueden suscribir a estas alturas las palabras que Concha Zardoya le tributó en el homenaje ofrecido hacia 1965 por la *Revista Hispánica Moderna*, de la que Ángel del Río había sido director: «Pero es la generación del 27 la que ha contraído una deuda mayor con uno de sus críticos más serios, con uno de sus amigos más comprensivos y fieles: con un maestro de maestros» (1965: 450).[3] En efecto, la proximidad entre creación y erudición resulta un aspecto llamativo del panorama literario español que corresponde al 27, según recordaba en un atractivo tono de memorias José F. Montesinos desde el prólogo, tan significativo por tratarse de una evocación de esos años unida a un autor de la Edad de Oro, a sus *Estudios sobre Lope de Vega* (1967: XII). Pues bien, nuestro «erudito» ha de ubicarse en la escuela de Menéndez Pidal (Chabás, 2001: 339).

Ángel del Río termina sus estudios universitarios en Madrid en 1921, entre el año 21 y el 23 es lector de español en la Universidad de Estrasburgo y pasa por el Centro de Estudios Históricos entre 1923 y 1924 (Tudela, 1962: 292). La estancia fue breve, mas él siempre se consideró a sí mismo como un hombre del Centro, la razón principal probablemente sea haber adquirido y asumido vitalmente toda una manera de entender la filología, pero quizá no fue ajeno el cariz heroico de los tiempos que se iniciaban para la prestigiosa institución con la dictadura de Primo de Rivera de fondo (Bataillon, 1977: 362). Tres componentes tomados de la empresa de don Ramón vale la pena subrayar ahora: 1, la atención y «serenidad valorativa» con que se abordaba la literatura moderna (Mainer, 1967); 2, la concepción de lo literario como vehículo

3 Sin ningún ánimo de exhaustividad valgan un par de recuerdos más, uno público, el de Joaquín Casalduero (1963), y otro privado, el de Juan Larrea, que el 22 de mayo de 1962 le escribía a Gerardo Diego: «De Ángel no me informé sino con bastante retraso. [...] Lo he sentido de verdad. Era de los pocos» (Juan Larrea, *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, ed. Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 374).



expresivo de una colectividad o de una sensibilidad individual (Mainer, 1981: 470); y 3, el afán de comprender los textos insertos en el ambiente cultural que los propicia (Portolés, 1986: 107-8).[4]

Hasta aquí se ha contextualizado al personaje, a continuación se analiza la foto fija que proporciona de la labor del 27 desde las páginas de su *Historia de la literatura española*, que manejamos en su tercera edición, póstuma, de 1963 (cfr. Chabás, 2001: 339 n.; Meregalli, 1990: 32); para acercarnos acto seguido a sus crónicas, reseñas y estudios que se ocupan de la materia, tratando de tener en cuenta en la medida de lo posible la cronología de sus escritos, pues estamos ante la circunstancia particular de que en la percepción que del Río tiene de la producción de sus coetáneos se aproximan de manera notable la crítica de primera hora y la labor del historiador de la literatura (cfr. Valdés, 2002: 80). El resultado, como se verá, no está exento de tensiones, pero exhibe al mismo tiempo una riqueza de matices a los que se intentará hacer justicia. En todo caso, vaya por delante el testimonio precioso de este autorretrato, que vale por toda una declaración de principios, pues nuestro autor se coloca, como adelantamos más arriba: «Junto al maestro D. Ramón Menéndez Pidal y sus discípulos —Américo Castro, Amado Alonso, Dámaso Alonso, José F. Montesinos, Joaquín Casalduero y Ángel del Río—» (1982, II: 525).[5]

El epígrafe que explora en su *Historia* la materia que nos ocupa es «Ultraísmo, vanguardia, nueva poesía». No deja de ser curioso que quien fue uno de los primeros investigadores en utilizar el término «generación» para referirse a los escritores del 27[6] en esta ocasión opte por eliminar el nombre del primer plano, aunque no prescinda de él luego, al hilo de un

4 No en balde del Río delimita en su *Historia de la literatura española*: «La exposición de esas circunstancias y de cómo el autor las refleja es uno de los objetos de la historia literaria, a diferencia de la crítica pura, que se ocupa de la obra misma y para la cual las circunstancias de la creación son de interés secundario» (1982, I: 36).

5 Ya antes ha planteado la cuestión diferenciando la crítica periodística de la propiamente académica, que ha tenido cuidado de situar bajo influencia pidaliana y precisa: «En la crítica de base filológica e histórica la generación siguiente —la primera es la de Castro, Navarro Tomás, Onís, Solalinde— está integrada por figuras importantes: Dámaso Alonso, Amado Alonso, José F. Montesinos, Joaquín Casalduero, Ángel del Río, Ángel Valbuena (n. 1900) —historiador del teatro clásico, especialista en los autos sacramentales de Calderón y autor de una *Historia de la literatura española*—» (1982, II: 515).

6 Aunque encontramos una referencia menos destacada años antes (cfr. Ángel del Río, «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1928, pp. 176-180, p.



pasaje de menor relevancia para el asunto de que se trata, pues lo emplea al repasar la poesía de posguerra, donde a la fuerza la expresión queda en un plano secundario.[7] Sea como fuere, del Río describe un período de renovación con tres fuerzas confluyentes: «el reflejo de corrientes universales; la influencia y magisterio de escritores de la generación anterior, especialmente de Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Miró y Gómez de la Serna; y la gravitación del pasado literario nacional, cuyo influjo al fin termina por prevalecer» (1982, II: 490). Es decir, que nos hallamos ante una suerte de renovación al «modo hispánico», y es bien significativo que el término protagonista en un apartado que se abre con las palabras *ultraísmo* y *vanguardia* acabe siendo precisamente *tradición*: «Lo que empieza como una rebelión contra el arte tradicional, con un marcado sello de extranjerismo, viene a parar en una mayor conciencia del propio pasado literario, en una inmersión profunda en las aguas de la tradición» (ídem).[8] Y es que la «continuidad» es un rasgo definitorio de la versión del pasado que ofrece Ángel del Río, desde luego no sólo para el tramo que aquí nos atañe (1982, I: 23; cfr. Hutcheon, 2002: 7).

El meollo del fenómeno poético que busca explicar el historiador no será ni la vanguardia, ni el ultraísmo, sino el tercer sintagma del título citado, la «nueva poesía». Al respecto, el esfuerzo de definición de conjunto prosigue en la línea recién esbozada. En realidad, del Río no encuentra demasiados rasgos comunes a sus poetas de referencia por tener personalidades muy precias y no se olvide que desde el principio de la obra deja sentado que «el elemento básico de toda creación literaria […] es la personalidad misma del autor» (1982, I: 23). De ellos destaca dos parejas:

---

176), tan pronto como en 1935, del Río escribe: «la generación llamada hace unos años, (1920-1930), con imprecisa vaguedad, del vanguardismo o del arte nuevo» (Ángel del Río, «El poeta Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, I, n.º 3, 1935, pp. 174-184, p. 174). Para estas cuestiones, v. Díez de Revenga (2000).

7 El núcleo de esta exposición no son las cuestiones terminológicas, pero en verdad sorprende encontrar en ese momento de su *Historia* la referencia siguiente: «excelentes poetas en la primera generación […] y en la del 27» (1982, II: 532) y al poco alude a «los poetas vanguardistas del 27» (ídem: 533).

8 Ambos componentes, lo foráneo y lo propio, vuelven a traerse a colación con un planteamiento metafórico no muy distinto, como corresponde a un discípulo aventajado de los profesores del Centro, vigilante del *espíritu metafórico* del arte contemporáneo, así del Río alude a los poetas de su generación como «muy universales, atentos a las voces de la poesía mundial y muy apegados a la entraña nacional de la lengua» (1982, II: 497).

Salinas/Guillén y Lorca/Alberti.[9] Comparten entre sí y con los demás «el intento de fundir todo el difuso espíritu contemporáneo con el espíritu y aun con las formas de la tradición profunda de la lírica española en su doble herencia culta y popular» (1982, II: 497). De manera que nos encontramos con la especie de oxímoron de que un apartado, en principio, puesto de forma mayoritaria bajo el signo de la ruptura termine por reivindicar esencialmente el clasicismo, porque la nueva poesía «tiene sobre todo un carácter clásico, busca el orden, la perfección y la claridad frente a lo hondo, lo turbio, emocional y atormentado de la poesía de principios de siglo» (ídem: 498).

En consecuencia, las pruebas irrefutables de que *lo hondo, lo turbio, emocional y atormentado* también formaban parte de la escritura de los Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda, etc., vale decir, los textos más próximos al surrealismo, por más que pueda entenderse también al «hispánico modo», tales pruebas, digo, han de desplazarse del centro del panorama expuesto, para ocupar un espacio subalterno y con reparos, algunos decididamente razonables como se verá. En todo caso, hay que subrayar que la tesis principal sobre el 27, no se olvide que nombrado en esta obra magna de nuestra historiografía literaria como «nueva poesía», es la que va expuesta, mientras que los dos asuntos de los que tratamos acto seguido son matices en los que el historiador se detiene. Sin embargo, interesan ahora por su potencialidad para suscitar discusión en la crítica ulterior y porque resulta aleccionador ver cómo se enfocan en otros estudios suyos. Nos referimos, por un lado, precisamente al surrealismo y, por otro, a la deshumanización.

La mención de Ultra al inicio del capítulo tan sólo posee un valor de anécdota. Del Río le hace justicia considerándolo un «reactivo» y lo presenta difuminado bajo un más amplio «vanguardismo», hasta el punto de establecer que su órgano principal fue *La Gaceta Literaria* (*ídem*: 496), quizá de un modo que puede llamar a error. Ahora bien, el ismo del que mayormente se ocupó Ángel del Río en su producción es el surrealismo.

---

9 Jorge Guillén, en carta de 20-12-48, le decía a su querido Pedro Salinas: «Ahora me acuerdo de que nos presenta emparejados también Ángel del Río en su *Historia de la literatura española*, libro muy discreto y texto muy recomendable. ¿Lo has visto? Así, exactamente así es como quisiera… pasar a la posteridad (!). Y perdona lo ridículo de la frase» (Pedro Salinas/Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 473). Cfr. Ángel del Río, «*Language and Poetry: Some Poets of Spain.* By Jorge Guillén», *The Romanic Review*, 54, 1963, pp. 154-157.

Poco se detiene en él en su *Historia*, pero la referencia que se cita, amén de contradecir un tanto aquella claridad que acompañaba a lo clásico, importa por su inteligencia. Acaba de señalar que *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* significan la plena incorporación del invento bretoniano a nuestras letras y añade: «Mas el surrealismo de Aleixandre no era tanto un surrealismo de *escuela* o de fórmulas como una posición poética afirmada sobre un fondo personal, oscuro, apasionado, romántico, que en el grupo de estos nuevos poetas le aproximaba a Lorca» (ídem: 508, cursiva nuestra). Buena parte de las reticencias de los poetas españoles coetáneos y de los críticos de cualquier tiempo sobre esa vanguardia se vislumbran en tan acertada observación. Y es que acaso la concepción «escolar» del movimiento se pudo justificar como método de autodefensa de la gran labor que echaron sobre sus hombros o como vía de llegar más fácilmente a los objetivos últimos de *liberación* del individuo, pero a la vez fue un lastre demasiado pesado y sospechoso a poca distancia que se tomase respecto de los cenáculos parisinos.

Acerca de *La deshumanización del arte*, el profesor del Río no puede por menos de reconocer su brillantez, así como ya dejó sentado el decisivo ascendiente de su autor sobre los nuevos poetas (ídem: 496). En su *Historia* no va más allá y eso a pesar de que, como advierte Concha Zardoya[10] y aquí se corrobora más adelante, él se encontraba más próximo de una poesía «humana». La razón por la que evita polemizar con el ensayo de Ortega en esta ocasión no resulta clara,[11] sobre todo si tenemos en cuenta que el investigador sí lo hace desde otros escritos y, además, toma una postura beligerante frente a un concepto en las inmediaciones de la conflictiva *deshumanización* como es la *poesía pura*. En efecto, al dar cuenta de la dificultad de la poesía guilleniana, la explica por su afán de concentración y de rigor a la hora de eliminar del texto todo aquello que le reste empuje poético, «para devolver a los elementos de la poesía —palabra, emoción, percepciones de la realidad circundante, de que el poeta parte siempre—

10 Tiene interés traer a colación sus palabras exactas: «nuestro crítico prefería, indudablemente, una poesía humana, pura o impura, pero estremecida por esa emoción que brota del corazón del hombre y que busca los corazones de los demás» (1965: 445).

11 Una posible explicación podría consistir en que la *Historia de la literatura española* le pareció a su autor un vehículo poco adecuado para la discusión, más todavía cuando se trataba de un escritor y maestro como Ortega, quien, gustase o no, formaba parte viva de la historia literaria del país.



su valor substantivo e independiente. En este sentido, y sólo en éste, puede considerarse a Guillén como el representante en la lírica castellana de lo que se llamó "poesía pura"» (ídem: 500).

El peso que en el cuadro anterior desempeña una determinada percepción de «lo español» es algo que se estará en condiciones de evaluar mejor al concluir este trabajo, y que merecería completarse mediante un estudio sistemático del componente nacional en el resto de la labor del personaje, así como en la de otros filólogos coetáneos. Sin embargo, no debe perderse de vista que al frente de la *Historia de la literatura española* de Ángel del Río va un capítulo con los «Rasgos caracterizadores de la literatura española». Y si de entrada establece la existencia de un romanticoide «genio o carácter nacional» (1982, I: 35), algo más de peso otorga a su planteamiento el dirigir la raíz de dicho concepto hacia la persistencia de una serie de circunstancias en su historia (ídem: 36), probablemente con alguna deuda hacia el siempre generador José Ortega y Gasset. Que tal punto de partida debió mucho a don Ramón Menéndez Pidal y sus repetidos intentos de capturar la esencia de nuestras letras (1969; cfr. Díaz-Plaja, 1971: 27-57; Abad, 1983: 64) parece incuestionable, al igual que la necesidad de reconocer los riesgos de semejante operación exegética, «abocada a una permanente reconstrucción», como destaca Romero Tobar (1999: 35). Pero valga por lo que valga el planteamiento de Ángel del Río, lo cierto es que en su acercamiento a la obra de sus amigos y contemporáneos, en realidad no sólo a ellos, lo nacional jugó un papel que no cabe ignorar.

Así que el resto del estudio sigue el curso de las pesquisas del autor desde sus comienzos hasta llegar a la versión «oficial» y en cierto modo definitiva que presenta la *Historia* mencionada. Evidentemente el comienzo del camino han de ser las crónicas de la vida literaria en España que publicó en la *Revista de Estudios Hispánicos* y reconocen tener un modesto «propósito informativo».[12] La apertura de la primera de ellas ofrece un panorama tan tópico como injusto con el pasado más reciente, aunque sin duda hay que coincidir con David Perkins (1992: 39) en que se trata del inicio perfectamente adecuado a un relato. Y es que: «Junto a los escritores de obra ya madura, empiezan a destacar figuras juveniles —antenas de la nueva sensi-

12 Ángel del Río, «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos,* I, 1928, pp. 403-411, p. 403.



bilidad— más ricas en intenciones que en resultados, y que sin definirse todavía, permiten confiar en la perdurabilidad del esfuerzo por levantar a un rango europeo el nivel de las letras castellanas tan decaídas hace unos cuantos años».[13] De todos modos, del Río no insistirá demasiado sobre la perspectiva del *resurgimiento* literario del país,[14] como tampoco será habitual el adjetivo *castellano,-a* en posible alternancia con *español*.[15]

La crónica siguiente aporta algún mayor interés por el peso que en el conjunto de la crítica ulterior tienen vocablos como *generación* o *vanguardia*: «El año 1927 ha sido fértil también en obras de juventud. Una nueva generación agrupada hasta ahora en confusas escuelas de vanguardia —ultraísmo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, etc.— empieza a definirse con obras personales sin abjurar de su fe vanguardista».[16] Pero su alcance ahora deriva especialmente de la alusión al homenaje gongorino, del que se realza lo académico, con el proyecto de publicación de las obras del vate áureo bajo el patrocinio de *Revista de Occidente* como hecho más destacado, y lo que atañe a la repercusión sobre los poetas jóvenes «más selectos», expresión que recuerda que nos hallamos en territorio «de Occidente», de minorías orteguianas claro (cfr. Wahnón, 1997). Y es que «todos ellos proclaman [a Góngora] como el mayor poeta español que jamás haya existido y como maestro de la nueva poesía».[17] La presencia de la expresión «nueva poesía» tanto en esta crítica de primera hora, como en la posición preeminente de la *Historia de la literatura española* que se vio arriba crea continuidad, además de hacer énfasis indirectamente sobre puntos en los que el autor se matiza o rectifica a sí mismo.

13 «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos,* I, 1928, pp. 61-66, p. 61.

14 En la misma dirección apunta poco después: «Se percibe una continuidad de producción que años atrás no se conocía. Sin embargo, ningún autor ha dado la nota alta y resonadora» («La vida literaria en España», art. cit., p. 403).

15 Otro ejemplo va en la cita anterior sobre la poesía de Jorge Guillén (Río, 1982, II: 500), donde, por cierto, se podría producir alguna confusión, pues pocas páginas después del Río distingue entre los castellanos y los andaluces del 27, Salinas y Guillén frente a Lorca y Alberti (ídem: 503). Se trata de un tipo de clasificación muy del gusto del momento, v. p. e. Valbuena Prat (1930*c*: 88).

16 Ángel del Río, «La vida literaria en España», art. cit., p. 176. Es curiosa la presencia en la serie de ismos de Dadá, al que en lo sucesivo apenas si se refiere nuestro crítico, y la ausencia del surrealismo, sin duda uno de los factores de la estética de su tiempo que más ocupó y preocupó al profesor soriano.

17 Ibíd., p. 179; cfr. Ángel del Río, «*La lengua poética de Góngora*, Dámaso Alonso; y *Las Soledades*, Luis de Góngora», *The Romanic Review*, n.º 28, 1937, pp. 276-80.



Poco después, del Río se enfrentaba a uno de los pocos prosistas que se alzaban de manera llamativa en aquel mundo de poetas, Ernesto Giménez Caballero, más concretamente comenta *Yo, inspector de alcantarillas*. Así aborda la peliaguda cuestión suscitada por el famoso libro de Ortega de 1925.[18] Parte de «lo fantasmal del alma moderna», que documenta en el texto de «Gecé», pero reconoce la habilidad de la tarea del director de *La Gaceta Literaria*, quien toma la «inmundicia» de la mente para embellecerla «y esto es lo esencial, humanizándola, con esa humanidad tan esencial a la obra de arte en todos los tiempos, a pesar de la aspiración deshumanizadora de la estética moderna».[19] A mi ver, hay un par de factores que suscitan las reticencias del crítico a la hora de explicar las letras del 27: su dimensión internacionalista y la deshumanización. Como se irá viendo, algunas de las finas distinciones que va a ir planteando en su lectura del fenómeno que nos ocupa surgen de esa «discrepancia» con la poética analizada. Respecto del segundo de dichos elementos, todavía no se manifiesta del todo en desacuerdo, por el margen de maniobra que los textos mismos le permitían a esas alturas, por respeto hacia el literato-filósofo Ortega o por la razón que fuese; pero sus observaciones en la cita anterior resultan suficientemente reveladoras de su idea personal del arte, que iba por entonces y marchó en general por otros derroteros.

Si tratamos de despegarnos de los precedentes análisis de la realidad inmediata, para atender a las diversas monografías que Ángel del Río dedicó a nuestra materia, la proximidad de los acontecimientos dilucidados hace que en algún momento la línea divisoria entre la reseña *académica* de la actualidad y el trabajo de investigación desdibuje su nitidez. La mejor prueba de lo que se intenta señalar podría ser que el magnífico artículo «El poeta Federico García Lorca», una de las primeras y esenciales aportaciones del profesor del Río a la bibliografía lorquiana, va incluido en la *Revis-*

---

18 Sobre otro gran prosista del momento, Ramón Gómez de la Serna, dejó una preciosa reseña, en la que se leen, p. e., agudezas como éstas: «Aparentemente la obra de Gómez de la Serna es […] uno de esos ejercicios conceptistas y barrocos a que tan aficionados han sido en todos los tiempos los grandes talentos españoles. El arte de hoy es todo un poco barroco, gusta de manifestarse en formas alambicadas —acaso de puro simples—; es un arte cuyo lema es el “dificultismo”» (Ángel del Río, «Los tres últimos ensayos de Ramón Gómez de la Serna», *Mercurio Peruano*, n.º 137-8, 1930, pp. 1-10, p. 3). Referencia en la que no falta ni la filiación española.

19 Ángel del Río, «La vida literaria en España», art. cit., p. 406.



ta Hispánica Moderna dentro de una sección llamada «La literatura de hoy». Pero lo cierto es que el tiempo, siquiera un poco, ha pasado y nuestro estudioso empieza a tener perspectiva bastante para contar con la posibilidad de ir estableciendo algunas generalizaciones. Pues bien, dentro de este tercer y decisivo bloque de fuentes, tras su *Historia* y sus crónicas, se destacará una visión de conjunto del 27, para a continuación detenernos en las tres señas de identidad ya presentadas: el peso de la tradición, la estética deshumanizada con sus límites y los ecos de los ismos.

En «El poeta Federico García Lorca», Ángel del Río se encuentra en condiciones para plantear un retrato global de «una generación de poetas» básicamente culta, universitaria, que se han dedicado a estudiar con rigor la literatura clásica. «Es una generación cuyo lirismo lleva el sello de la sutileza intelectual, cada vez más alejada de las fuentes inmediatas y vitales, lirismo en el que predomina la forma sobre la substancia humana».[20] Salvo el detalle de la escritura de creación, en el pasaje mencionado el lector del artículo podría tener la tentación de pensar que el crítico alude a un grupo de colegas, pues los rasgos subrayados se aplican punto por punto a su misma vocación de filólogo.[21] La otra observación que suscita esa tarjeta de presentación consiste en advertir, como hace del Río, que el lugar de Lorca dentro de tal colectivo resulta peculiar, cuando menos. Y lo más relevante es que Federico García Lorca va a ser el autor del 27 más analizado por nuestro investigador. Pedro Salinas se sitúa a continuación, pero a buena distancia.

Quizá no sea casualidad que alguna luz al respecto se arroje precisamente en una reseña de *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, conocido ensayo del mismo Salinas. Del Río pone énfasis en el acierto del autor de *Razón de amor* al hablar de la permanente facultad española de no perder el contacto con la tierra. Y añade: «But nevertheless it is evident that he has tried consciously to avoid an issue which has been looked upon with some disfavor by the poets and critics of his generation. This is probably also the reason why he has

20 Ángel del Río, «El poeta Federico García Lorca», art. cit., p. 177.

21 Al introducir su antología de ensayos sobre *El concepto contemporáneo de España*, preparada con M. J. Bernardete (1946: 36), se indica que los jóvenes, y se citan los Marichalar, Jarnés, D. y A. Alonso, Salinas, Montesinos, Diego, Vela, entre otros, se interesan preferentemente por las cuestiones estéticas y de historia literaria. Pocos, en cambio, optan por lo ideológico, como Giménez Caballero, Espina o Bergamín.



omitted from his lectures the study of the poets of more purely and particular Spanish substance, as Juan Ruiz, Lope de Vega, and Zorrilla».[22] No existen demasiados comentarios en una línea similar, *i. e.*, que dentro del discurso del crítico en cuestión desvíen de lo español a la promoción veintisietista. Hasta llama la atención el hecho de hallarnos ante una reseña en inglés y fuera de su tribuna por antonomasia, la nombrada *Revista Hispánica Moderna.* Como se ha advertido, más bien sucede lo contrario, aunque algunas dosis de gimnasia mental le cueste al narrador de la historia.

Y con todo, el dato sería coherente con el hecho de que el héroe del relato propuesto por nuestro investigador para sus poetas amigos sea Lorca, «el más íntegramente español de los escritores de su generación».[23] Téngase en cuenta que *Vida y obras de Federico García Lorca*, que citamos por su versión en castellano del año 52, se publicó originalmente en ese mismo 1941. Además el del *Romancero gitano* es señalado como un cabal representante de lo que pudiera denominarse «el radical anti-intelectualismo del español»,[24] y el apunte parece especialmente significativo si se tiene en consideración que el marco que lo rodea es un conjunto de poetas sobremanera intelectualizado. En consecuencia, será la poesía de Lorca «enraizada en un paisaje determinado, y no la de otros poetas españoles de voz más internacional, la única entre los escritores de su generación, que ha creado escuela en España y fuera de España. Los españoles percibieron en ella el alien-

---

22 Ángel del Río, «*Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Pedro Salinas», *The Romanic Review*, n.º 32, 1941, pp. 306-307, p. 307.

23 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952, p. 153. Ténganse presentes estas líneas un poco anteriores: «Quedará así Lorca como uno de los artistas en quienes se repite, en forma característica, "la irreprimible necesidad de expresión hispánica" de que hablaba Dámaso Alonso, junto con ese sentido totalizador de poesía y vida, que Vossler señalaba como el rasgo excelso de Lope y como uno de los caracteres fundamentales de la concepción poética del español» (Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, *op. cit.,* p. 150). Cfr. Montesinos (1967: XIV).

24 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 166. No siempre esta marca le pareció tan obvia, como sugiere el siguiente pasaje tomado de su indagación en «La poesía española de Juan José Domenchina», donde destaca «la nota ético-vital con sus granos de intelectualismo conceptuoso y de exceso de barroquismo en la expresión que ha sido siempre característica de la literatura española. Esa misma nota que en la generación anterior podríamos rastrear en casi todos los escritores de algún valor» (Ángel del Río, «La poesía española de Juan José Domenchina», *Revista Hispánica Moderna*, III, n.º 3, 1937, pp. 212-217, p. 216).



to poderoso de su íntimo carácter, que a fuerza de europeísmos iba perdiendo, desde hacía tiempo, la noción de sus raíces».[25]

Como ratificamos de nuevo en esta visión global, los sentimientos de pertenencia a una comunidad y de identidad (v. Perkins, 1992: 180), fundamentados en la formación del personaje y, con mucha probabilidad, en su vivencia cotidiana ulterior como profesor de Literatura Española en la Universidad de Columbia,[26] resultan decisivos a la hora de entender cómo se constituye su percepción de las letras contemporáneas. Ahora bien, tales *sentimientos* suponen una selección y ordenación de los datos al servicio de la premisa nacionalista, amén de facilitar una imagen del objeto explorado a la fuerza restringida. Sin duda toda lectura de un hecho histórico lo reduce y amolda al punto de vista del historiador, en el fondo esto no tiene nada de especial. Aquí tan sólo subrayamos que es ésa en concreto la perspectiva de Ángel del Río, una perspectiva muy influyente, como es sabido, entre otros motivos por la finura crítica del investigador y porque constituye la apreciación de *uno de ellos*.

Así que es hora de pasar a la formación de ciertos detalles. El artículo «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra» aparece primeramente en 1941 y luego, con el añadido básico de las palabras de del Río para el homenaje publicado a la muerte de Salinas en *Hispania*, se recoge en la colectánea *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Las palabras de ese trabajo que aquí retomaremos datan de ese crucial momento de la alta posguerra, donde, según se ve, coinciden en el tiempo varios escritos determinantes en la particular construcción que el filólogo soriano realiza en torno a la producción de sus colegas y amigos poetas. La alusión no es baladí y se habrá de insistir sobre ella, porque el mismo Ángel del Río insistió al respecto. Y es que lanza su pesquisa desde la evocación personal de sus encuentros con Salinas en el Ateneo madrileño a finales de la segunda década del siglo.

Enseguida retrata a su personaje desde el punto de vista profesional y en compañía de otros: «Vive, en efecto, desde su juventud en los mundos

25 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 167.

26 Quizá no sea inconveniente recordar ahora unas palabras dedicadas a Pedro Salinas en la hora de su muerte: «Al drama de la ausencia irreparable, a la nostalgia de algo que él necesitaba, el habla viva de su propio idioma…» (Río, 1966: 234).



diversos, aunque confluyentes, de la crítica erudita y de la pura creación artística. Hecho que debe tenerse en cuenta para entender el carácter de su poesía y el de la de otros poetas afines, de formación universitaria semejante a la suya y, como él, profesores de literatura».[27] Hasta aquí nada verdaderamente nuevo, salvo acaso el hecho de apuntar ese arte de «no renunciar a nada» de que hablaría Montesinos (1967: XIV) con frase afortunada. Pero sucede que del Río profundiza más y realza en evidente conexión con lo recién señalado un rasgo de la obra de esos poetas afines: «el intento definido de fundir todo ese difuso espíritu contemporáneo con el espíritu y aun con las formas de la tradición clásica española, en su doble herencia de tradición popular y culta. Actitud esencialmente conservadora, disciplinada, que dará fisonomía a lo más valioso de la lírica española de los últimos veinte años».[28] Con lo que llegamos al surgimiento de la paradoja, ya constatada arriba, en absoluto aberrante sino más bien iluminadora, de que por estos pagos *la edad de los ismos* adopta, gracias fundamentalmente según Ángel del Río a la formación académica de los protagonistas principales y a su nacionalismo cultural, faz *conservadora*.[29] Al menos lo más «valioso» de ella, en lo que se nos antoja un criterio ideológico de jerarquizar la calidad susceptible de discusión. En cualquier caso, eso se deja en claro apenas finalizada la etapa de preguerra de los afectados, muchos ya en el exilio, alguno incluso asesinado, para sarcasmo histórico precisamente el más *nacional* del grupo.

Importa a continuación perfilar algo más otra síntesis, al parecer muy española, sobre la que se pasa deprisa en la cita últimamente reproducida, pero que el estudio de Lorca contribuye a desarrollar. El granadino es «sin duda el poeta de su promoción en quien se realiza mejor el maridaje de lo tradicional-popular y de lo culto, rasgo fundamental en la mejor poesía española de todos los tiempos»[30] (v. Ramos Ortega, 1997: 19; Crispin,

---

27 Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra», (Río, 1966: 178).

28 Ibíd., p. 179; Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, VII, n.º 3, 1941, pp. 1-32, p. 2.

29 Sobre el particular puede verse últimamente el sólido trabajo de García (2001: 16 y 64 p. e.) o un artículo de Pérez Bazo preñado de incitaciones, donde se lee: «los escritores del Veintisiete reconocieron las posibilidades del arte nuevo en el arte antiguo y viceversa, con lo cual dieron tradición a la Vanguardia instalándola en la misma tradición que había encontrado lo específico del Barroco en la lengua española» (1997: 15).

30 Ángel del Río, «El poeta Federico García Lorca», art. cit., p. 184.



2002: 215). Mas si una obra lorquiana encarna lo que un tanto sospechosamente se denomina «ley», el título en cuestión ha de ser el *Romancero*, así que su autor «llega en él, mejor que ningún otro poeta de su generación, a esa síntesis de lo popular y lo culto que parece ser la ley inescapable de casi toda la gran poesía española».[31] Y pone sobre la mesa la autoridad de los Cancioneros, Gil Vicente, Lope, Góngora, Rivas, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, ambos Machados y, claro, Juan Ramón Jiménez, a fin de confirmarlo.

Hemos llegado, una vez más, al año 1941 tan notable en la reflexión de del Río y, una vez más, se introduce una valoración al hilo de su disección, nótese la recurrencia del término *mejor* en ambos fragmentos. Sólo que si se busca con atención en la monografía *Vida y obras de Federico García Lorca*, claramente el texto de más fuste de los que dedicó nuestro crítico a la creación del 27,[32] cabe documentar otra repetición memorable y en un contexto que reúne algunos de los componentes del pasaje precedente, incluido el plural de *mejor*, nos referimos a la palabra *síntesis*: «Pero él, como otros muchos españoles, los mejores, puede vivir en los dos mundos [el europeizado y culto, junto al popular], puede asimilarlos en una síntesis superior, paradigma de una posible y definitiva España».[33] No parece difícil adivinar el puñado de sueños rotos que se esconden detrás de tan contenida apreciación y hasta estamos, después de su lectura, en condiciones idóneas para valorar con más justicia la verdadera dimensión utópica de la España *sintética* y civilizada que rastrea el estudioso en la poesía de los suyos, a pesar de los malos tiempos que les tocaron en suerte. Ni que decir tiene que cualquier semejanza entre esa «posible y definitiva España» de Lorca y de los escritos de Ángel del Río, por un lado, y el país oficial, miserable y rencoroso, que recibía ese nombre por entonces, por otro, se ha de considerar una coincidencia de rango menor.

Cuando se rastrea el tratamiento concedido a la deshumanización y a la vanguardia en nuestro corpus crítico se difumina el españolismo esgri-

31 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 79.

32 Por cierto, traducida al castellano por empeño de José Manuel Blecua (Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 7) y en una colección dirigida por Ildefonso-Manuel Gil, otros «maestros de maestros», que ahora acaban de decir adiós.

33 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca,* op. cit., p. 24.



mido con tal fuerza hasta aquí. Sin embargo, a la vista de su papel protagonista desempeñado a la hora de explicar el núcleo de la estética del 27 y a través de otros indicios leves en una dirección similar, nos parece que tampoco en estos aspectos de segundo orden puede prescindirse del mismo. Del Río nunca aplaudió efusivamente el planteamiento orteguiano de 1925,[34] y así entre sus alusiones más tempranas a este asunto matiza: «Lorca ha pasado en este libro [*Canciones*], sin caer en el absurdo, por la lección aséptica de la deshumanización del arte, limpieza de elementos retóricos, realistas o falsamente emocionales, liquidación de tópicos para volver a empezar sobre un mundo menos turbio», y reconoce que «adopta el sesgo irónico, otra de las enseñanzas de la estética deshumanizadora».[35] Ahí queda la advertencia sobre los posibles excesos, nefastos obviamente, a que pueden conducir las ideas del autor de *Ideas sobre la novela*. No se pierda de vista, por lo demás, la fecha del artículo citado, tardía para deshumanizaciones de cualquier especie.

Otro par de trabajos de 1935 dan pistas en torno a la incomodidad del investigador analizado con esa parte de la producción de Ortega. Así parece simpatizar con las ideas críticas de un Domenchina, *i. e.* «defensa de lo vital y humano como esencia del arte frente a la fría perfección retórica prevaleciente en la literatura de las últimas décadas»;[36] y en otro acercamiento al ensayo del momento, al reseñar *La cabeza a pájaros*, de Bergamín, alude a que «el intelecto puro, tal como se ha manifestado en nuestra época, se nutre de sí mismo en rebelión soberbia contra todas las realidades».[37] En los escritos de Ángel del Río a menudo la ironía, el intelectualismo y la deshumanización andan de la mano, sea de manera explícita o no. Y ya sabemos del «anti-intelectualismo» del español.

---

34 A diferencia de un Valbuena Prat, que llega a plantear en una propuesta verdaderamente sugerente: «Toda la poesía actual es "creacionista" en el sentido de la "desrealización", de la "deshumanización" que señaló como típica del arte actual el maestro Ortega y Gasset» (1930*c*: 80). Sin embargo, no sobrará destacar que el volumen fue redactado sobre todo en 1926. V. Díez de Revenga (2000).

35 Ángel del Río, «El poeta Federico García Lorca», art. cit., p. 181.

36 Ángel del Río, «Juan José Domenchina. *Crónicas de Gerardo Rivera*», *Revista Hispánica Moderna*, II, n.º 1, 1935, p. 31.

37 «José Bergamín. *La cabeza a pájaros*», *Revista Hispánica Moderna*, I, 1935, pp. 270-271, p. 270.



En fin, la piedra de toque a este respecto van a ser sus páginas sobre el creador de *La voz a ti debida*, comenzando por «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra».[38] El punto de partida ha de conceder algún cuartel al sino de los tiempos: «Nos encontramos ante un espíritu actual, intelectualista e irónico, en busca de su intimidad, aspirando a una norma fija —la idea pura— en medio de las solicitaciones innumerables que le vienen de afuera».[39] Pero el poeta evoluciona, llega su arrebatadora lírica amorosa de los años treinta y la humanidad, negada por la época en la medida que fuere, retoma el poder, pues con *Razón de amor* Salinas «alcanza su tono más humano. Donde se quiebra y se hace insostenible el intelectualismo frío que se complace en un mundo imposible de ideales separados de la vida».[40] Hasta aquí estamos ante textos publicados en principio hacia 1941. No se produce aún por parte de del Río un enfrentamiento decidido con las ideas de Ortega, pero sí creo que puede hablarse de una oposición indirecta, aunque no por ello menos firme,[41] probablemente más por una discrepancia con la estética coetánea que por cualquier otra razón, y es que no ha de olvidarse que el catedrático de Metafísica, ante todo, pretendía leer una cierta realidad del mundo de la creación artística o, según se ha dicho repetidamente, efectuaba un diagnóstico.

Ahora bien, el transcurso del tiempo elimina cautelas y el homenaje al amigo recién muerto resulta ocasión propicia para ajustar alguna cuenta pendiente: «¿Cómo es posible que pudiera hablarse alguna vez de la fría perfección de su lirismo e incluir al poeta ardiente de *La voz a ti debida*, aunque sólo fuera por vaga asociación, entre los creadores de un arte des-

---

38 No parece descabellado llamar la atención aquí acerca de la trascendencia otorgada por el historiador a la biografía de sus veintisietes más visitados, según evidencia ese título o el de su libro sobre Lorca: *Vida y obras de Federico García Lorca*.

39 Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra» (Río, 1966: 197).

40 Ibíd., p. 228.

41 Incluso aunque encuentre alguna razón de ser al fenómeno con el que discrepa: «fuera de que el concepto un poco peyorativo en que aún tenemos a lo estrictamente intelectual en el arte procede de una falsa interpretación de lo romántico contra la que justamente han reaccionado muchos poetas de nuestra época» (Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra», [Río, 1966: 230-1]). La cita pertenece al último párrafo del artículo en su versión de 1941 (Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, art. cit., pp. 31-2).

humanizado?».[42] Pocas veces Ángel del Río despliega una vehemencia comparable, si bien el sentimiento del instante ayude a entender el tono beligerante de sus palabras. De cualquier forma, la mayor distancia y acaso objetividad de finales de esa década propicia una valoración y hasta una explicación del fenómeno que, además, deja expedito el camino para el último aspecto a tratar en esta indagación: «Pasado lo accidental de la estética deshumanizadora, de los juegos vanguardistas, productos del entusiasmo vital un tanto atolondrado de la primera posguerra, va a encarnar en estos jóvenes y sus coetáneos lo más permanente del espíritu del 98 y del modernismo: la pasión poética».[43] Estamos ante un original de 1958, que culmina la puesta en entredicho del juicio orteguiano, lo coloca en el mismo saco que las algazaras de vanguardia y, en coherencia con otros postulados del profesor soriano, se inclina por la continuidad a la hora de dar cuenta de las labores literarias de sus compañeros de generación.[44]

Los ismos llegan a este reino del mismo modo que otros productos de allende nuestras fronteras lo hicieron durante siglos: con retraso y amortiguados. «Es la ley de nuestra literatura, literatura de frutos tardíos, pero maduros»[45] (cfr. Menéndez Pidal, 1969: LIII). Por más que no lo señale el autor, el desfase cronológico apenas si existió entonces y él no lo relaciona con la cuestión tratada en los párrafos precedentes, sin embargo, conviene insistir algo más sobre cómo del Río vincula ambos asuntos. Lo hace a partir de un texto tan explícito como la poesía de Rafael Alberti entre 1924 y 1930. Pues bien, el crítico estima que el poeta representa con claridad la evolución de la musa de su época y hace constar «las preocupaciones graves que el súbito fracaso de anteriores supuestos estéticos y vitales planteaba a los artistas procedentes del vanguardismo y de la deshumaniza-

---

42 Ángel del Río, *Hispania*, XXXV, 1952, pp. 142-144, p. 142. [Monográfico dedicado a la memoria de Pedro Salinas]. No estará de más reproducir una parte de la respuesta a esta pregunta retórica: «Porque nos parece evidente que si por algo se caracterizaban la personalidad y la obra de Salinas era justamente por un equilibrio típica y exclusivamente humano en el que participaban por igual la mente, la sensibilidad y el corazón; expresado, además, con un dominio peculiar del lenguaje, creación no menos típicamente humana» (ibíd., p. 142).

43 Ángel del Río, «A los sesenta años del nacimiento de un poeta que no llegó a cumplirlos», (Río, 1966: 237).

44 Del Río acaba de ratificar su adhesión al concepto, este tan orteguiano, de «generación», «la del 25 o el 27, poco importa» (ibíd.).

45 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 20.



ción».[46] La respuesta del de *Marinero en tierra* supera el callejón sin salida y recibe el parabién de su reseñista. Así observa que la nueva voz albertiana está: «como en lo antiguo, hecha para cantar impresiones del mundo sensible, de la vida dinámica, no sutilezas ultrasubjetivas ni quietas soledades del pensamiento».[47] Cada vez parece más evidente que el analista *simpatiza*[48] en mayor grado con la etapa posvanguardista, *rehumanizada*, de sus líricos predilectos.

Sea como fuere, si de una vanguardia se ocupó personalmente, ésta ya vimos que fue el surrealismo. A los trabajos mayores de Ángel del Río sobre el movimiento los separa un intervalo de veinte años y son: «La poesía surrealista de Aleixandre»,[49] noticia breve e intensa sobre *La destrucción o el amor*, Premio Nacional de Literatura en 1934; y «*Poeta en Nueva York*: Pasados veinticinco años».[50] El primero parte de un esfuerzo de conceptualización que nuestro estudioso no vuelve a repetir y que contribuye a explicar el hecho de que hasta entonces no se había ocupado del fenómeno en pormenor. Pues bien, las señas de identidad de la vanguardia de Breton y sus seguidores según el profesor de Columbia fundamentalmente radican en una serie de temas (amor, muerte, odio, es decir, fuerzas actuantes en el universo), en el tono profético de los versos y, ante todo, en el carácter onírico o subconsciente de las imágenes.

Y retoma lo que se muestra como un *leitmotiv* de sus reflexiones al respecto:

---

46 No mucho después matiza el lugar de ambos fenómenos, y es que considera que desde 1926 «la nueva literatura, anunciada en el episodio ultraísta, entra en un breve período de manifestaciones públicas y gestos afirmativos. Son estrictamente los años —dos o tres— del vanguardismo, alentado ahora por el espaldarazo de Ortega y Gasset, que con *La deshumanización del arte* ha hecho suya en parte la causa de los jóvenes» (Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 32).

47 Ángel del Río, «Rafael Alberti. *Poesía, 1924-1930*», *Revista Hispánica Moderna*, II, 1936, p. 215.

48 Cuando el año anterior se ocupó de la poesía surrealista de Aleixandre dejó sentado que había preferido, antes que una crítica explicativa, «la de resonancia, la de simpatía» (Ángel del Río, «La poesía surrealista de Aleixandre», *Revista Hispánica Moderna*, II, 1935, pp. 21-23, p. 23).

49 Ángel del Río, «La poesía surrealista de Aleixandre», art. cit.

50 Este ensayo aparece por primera vez en inglés en 1955 como prólogo a la traducción inglesa que Ben Belitt realizó del texto de Lorca. Taurus Ediciones publicó en 1958 la versión en español con el título *Poeta en Nueva York*. Aquí citaremos por esta versión tal como se recoge en el volumen *Estudios sobre literatura contemporánea española*.



> en la poesía de Aleixandre, como en la mayoría de las manifestaciones artísticas de nuestros días, no es la razón la que sueña, es el frío, el vacío mecanismo intelectual del alma contemporánea [...] Seguimos, por tanto, dentro de un ciclo de deshumanización, no por la supresión de los sentimientos humanos más comunes como era norma en el arte de hace unos años sino precisamente por la exageración desrealizadora de lo más humano, casi de lo animal.[51]

A la hora de asediar la estética surreal, del Río no toma tanto en consideración los manifiestos programáticos, como los textos de creación, sin duda el mejor método para evitar los peligros que entraña el juicio sobre intenciones. Además se sitúa ante ella encuadrándola en el conjunto de su conocimiento de las letras y del arte contemporáneos. Pues bien, este lector privilegiado, privilegiado por su formación rigurosa, por su sensibilidad, penetración, y por el nivel de información que obraba en su poder, discrepa razonadamente con una buena parte de la labor creativa del momento. La misma discrepancia, en alguien de la honestidad intelectual del personaje, va acompañada de una distancia que termina por avalar la solidez de su tarea interpretativa, en especial cuando la separación intelectual se vea reforzada por la temporal, como sucede con su análisis de la obra neoyorquina de Lorca. En todo caso, desde el comienzo el crítico *duda* respecto del surrealismo. Con un planteamiento que trae a las mientes alguna preocupación de José Ortega y Gasset, duda de su autenticidad.[52]

El tono se ha enconado muy poco después. Lo permite su acercamiento a la poesía de Domenchina, «acaso, entre todos los poetas españoles actuales, el verdadero poeta surrealista». Al margen de que ese lugar preeminente parecía ocuparlo Aleixandre según se vio, del Río desarrolla lo que en aquella ocasión apenas si fueron sugerencias veladas: «a diferencia de los surrealistas de escuela, en lugar de abandonarse, como hacen o pretenden hacer éstos, al automatismo del subconsciente o a una especie

51 Ángel del Río, «La poesía surrealista de Aleixandre», art. cit., p. 22.

52 Por ahora esa duda aparece apenas en un paréntesis, pero, como se verá, es una constante en su discurso sobre lo surreal: «Para quien no haya seguido la evolución del arte contemporáneo es probable que este libro carezca de sentido. Para quien sepa interpretar la fría objetividad de su apasionado ardor —real o pretendido— no cabe duda de que se trata de la mejor obra de Aleixandre, del mejor fruto que el último avatar de la poesía contemporánea —el surrealismo— ha producido en España» (Ángel del Río, «La poesía surrealista de Aleixandre», *art. cit.,* p. 23). Sirva como prueba añadida «la falsa desesperación del surrealismo» (Ángel del Río, «El poeta Pedro Salinas: Vida y obra» [Río, 1966: 184]), aludida más tarde.



de fatalidad telúrica, muy cómoda para evitarse quebraderos de cabeza, Domenchina sabe que hay en el ser humano una conciencia rectora, cuyo fin es el de encontrar una ley y un sentido a la zarabanda vital».[53] Más aún, para el poeta en cuestión vaguedad se identifica con *vagancia* y del Río acusa: «Pecado en el que con frecuencia incurren, amparándose en pretendidas verdades pseudocientíficas, los surrealistas».[54] En realidad, la defensa que por entonces el propio Federico García Lorca hace de su *trabajo* poético apuntaría en una dirección no muy distinta.[55]

Sobre él se ha de discurrir a continuación. Poco nos detendremos en *Vida y obras de Federico García Lorca*, salvo para mencionar la valoración que le merece lo surreal en la producción del autor: «Esta oda ["… a Salvador Dalí"] al cubismo —aséptico y geométrico—, escrita en 1926, es en rigor el primer anuncio de los elementos surrealistas que luego veremos en gran parte de su poesía. Surrealismo el de Lorca más auténtico que el de ningún otro poeta de su generación»,[56] y ya sabemos de la trascendencia que Ángel del Río otorga a la autenticidad. Una pizca de contradicción cabe discernir luego, cuando, al parecer, aquella *gran parte de su poesía* se achica, pero lo que importa más es destacar cómo el abandono de esa vanguardia significa un retorno a lo nacional: «después de aprender algunas de sus lecciones, abandona pronto el surrealismo y vuelve a inspirarse en sentimientos y temas de la realidad española, donde su arte encuentra el centro permanente de gravitación».[57] El investigador no precisa mucho más las posibles implicaciones de su comentario, pero está claro que nos hallamos ante una moda foránea de gran peso

53 Ángel del Río, «La poesía española de Juan José Domenchina», art. cit., p. 214.

54 Ibíd., p. 215.

55 El final de la poética de Lorca para la antología de Gerardo Diego es conocido pero tiene interés traerlo aquí: «de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema» (Diego, 1991: 485). Del mismo modo, vale la pena reproducir un pasaje de la carta que le manda a Sebastià Gasch en septiembre de 1928 con la que van un par de poemas: «Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina» (Federico García Lorca, *Espistolario completo*, ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997, p. 588).

56 Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 90.

57 Ibíd., p. 124.



entre los jóvenes que no cabe ignorar, aunque sí se deba poner en su lugar justo según él: algo pasajero y lastrado de hipotecas arriesgadas.

El magnífico estudio «*Poeta en Nueva York*: Pasados veinticinco años» acaba de corroborarlo. Como otros textos suyos, sólo que éste con mayor motivo, el artículo se enraíza en una vivencia personal, pues del Río convivió con Lorca durante parte de su estancia norteamericana (v. Ángel del Río;[58] y García Lorca[59]). En lo fundamental, la tarea del crítico va en tres direcciones trenzadas entre sí: iluminar un libro de lectura difícil (cfr. Wahnón, 1997: 153), sugerir un cierto repertorio de los recursos puestos en juego por los surrealistas y delimitar las diferencias de Lorca respecto de ese listado. Es obvio que la segunda dirección recibe un tratamiento menor en función de la tercera de ellas. Y el caso es que vale la pena reparar en la vía dos, para confirmar de nuevo la perceptiva inteligencia del investigador y tener presente al repasar sus reparos más tarde que hablaba con gran conocimiento de causa: «el estilo de todo el libro se caracteriza por una muy violenta *metagoge* que, unida a la enumeración caótica, a una sensación constante de alucinación, trasmite la idea de que el mundo está en incesante tumulto regido por una permanente metamorfosis. Casi todo esto se ha atribuido corrientemente al surrealismo». Y de inmediato empiezan las distinciones: «La diferencia aquí es que el libro de Lorca no tiene nada de caprichoso, nada de irónico, a menos que se trate de una ironía trascendental».[60]

Lo más curioso es que Ángel del Río no puede prescindir del heredero de Dadá en su explicación,[61] aunque no deja de exponer una serie de objeciones como nunca hasta entonces. La ocasión lo merecía, así que se refiere al dogmatismo del «surrealismo oficial»,[62] donde el adjetivo se alza como protagonista del acta de acusación; a la impersonalidad de gran parte del arte y

58 Ángel del Río, «*Poeta en Nueva York*: Pasados veinticinco años», (Río, 1966: 258 y 264); Ángel del Río, «Fotos de Federico García Lorca en Norteamérica (1929)», *Papeles de Son Armadans*, XLII, 1966, pp. 99-101.

59 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, *op. cit.,* p. 642 y ss.

60 Ángel del Río, «*Poeta en Nueva York*: Pasados veinticinco años», (Río, 1966: 277).

61 «En aquella época, Lorca se inclinaba hacia el surrealismo, y se puede decir que es la suya la primera obra importante que produce el movimiento en España» (Río, 1966: 284). Cfr. n. 55.

62 Ángel del Río, «*Poeta en Nueva York*: Pasados veinticinco años», (Río, 1966: 288).



la literatura de esta filiación; vuelve a la «supuesta inconsciencia en la mayoría de los casos consciente»;[63] y concluye con un disparo por elevación que sintetiza la mezcla de *atracción-repulsión* que late en sus indagaciones al respecto: «En cierto sentido, se podría decir que Lorca era más surrealista que los surrealistas. La diferencia, entre otras […], es que Lorca nunca hubiera podido aceptar el credo materialista y la pura "irracionalidad racional" del surrealismo oficial. Creía en el espíritu y en las emociones humanas, con hondas preocupaciones religiosas, quizá soterradas».[64]

Nuestra percepción actual del 27 es el producto de una tradición crítica en la que Ángel del Río posee un papel relevante (cfr. Brown, 2002: 136). Comprender las polémicas en torno al surrealismo parece más accesible a tenor de lo que se acaba de ver (v. Morris, 1991) y lo mismo podría decirse de los obligados matices que suscita la deshumanización (García, 2001: 18), pero es la centáurica vanguardia tradicional el concepto que más debe al discípulo de Menéndez Pidal y justo es reconocer que todo ello hubiera sido diferente de no haber mediado en la mirada del profesor del Río el factor nacionalista, un nacionalismo al modo literario no muy distante del que Miguel de Unamuno afirmaba en la entrevista que Augusto Pérez y su creador sostienen en *Niebla*.

Cuestión diferente es que quizá don Ángel contribuyó a construir algo en lo que globalmente no creía en exceso: «Parecen formar todos juntos una especie de nueva escuela poética, pero fuera de ciertos elementos de época no hay entre ellos más lazo de unión que el de la amistad»,[65] de ahí el lugar desvaído que la promoción del 27 ocupa en su *Historia de la literatura española*. En cualquier caso, si de amistades se trata, ha de hacerse constar que del Río tiene en su haber dos dedicatorias que, unidas, lo retratan como lector de la «nueva poesía»: Diego (1965) le ofreció el soneto más famoso de la literatura española del siglo XX, «El ciprés de Silos», en un libro llamado *Versos humanos*; la parte II de *Poeta en Nueva York*, titulada «Los negros», también le fue regalada. Emblemas de tradición y vanguardia, la Castilla vieja junto a la capital de la modernidad. Como sostenía en sus ensayos, la vida y la obra mezclan sus pulsos, Ángel del Río vivió, leyó y escribió así.

63 Ibíd., p. 291.
64 Ibíd., p. 292.
65 *Vida y obras de Federico García Lorca, op. cit.,* p. 31.



PRIMERAS HISTORIAS Y ANTOLOGÍAS TEATRALES DE LA POSGUERRA

Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza)

Después de las guerras, es decir, después de las ruinas, es el momento de la reconstrucción por parte de los vencedores de lo destruido. Ordenado, categorizado según nuevos esquemas. Ignorados y olvidados, los perdedores deberán ir ganando penosamente un espacio en el nuevo orden. Siempre y cuando no hayan sido aniquilados.

Tras la guerra civil española la desolación del país era patente. También en lo teatral por más que algunos insistan ahora en una hipotética continuidad con el teatro de preguerra. Aquí voy a ocuparme de lo acontecido con el teatro español tomando como referencia sólo algunas historias y antologías teatrales. Son síntomas de la situación. Las primeras por su voluntad de ordenar el pasado, para explicar cómo se había llegado al presente, narrándolo desde un punto de vista determinado. Las segundas, como intentos de hacer accesible este pasado o de empezar a topografiar el presente. La nómina puede ampliarse, pero me llevaría mucho más allá del ejercicio de contrastes que pretendo aquí: entre el teatro creado al amparo del régimen y los primeros tanteos hacia un teatro diferente.

Los procesos de legitimación del nuevo régimen dieron pronto lugar a historias y antologías teatrales, dentro del marco del pretendido teatro de «rescate cultural» —en la terminología de Victor Valembois (1976)— que se intentaba: el teatro del Siglo de Oro y el teatro religioso por el que resurgió el auto sacramental; y además, obras escritas con incondicionales alabanzas al régimen naciente. Agrupaciones políticas (OJE, FET, JONS,



FJ), sociedades culturales, agrupaciones sindicales, el teatro universitario promovido desde instancias gubernamentales y otros grupos —TOAR, Pequeño Teatro Dido (Josefina Sánchez Pedreño y Dirección General de Información), Los Juglares (Instituto de Cultura Hispánica, con Carlos Miguel Suárez Radillo), Teatro Popular de Humor (Gustavo Pérez Puig, 1958-63)—, se aplicaron a estas tareas con fortuna diversa y con evolución también diferente, especialmente en el seno de los teatros universitarios que con la llegada al TUDE (en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid), de gentes de *Arte Nuevo* iniciaron un cambio de rumbo. A veces, fueron estrenos concretos los que abrieron brechas importantes desde las que se atisbaba un horizonte distinto. Valembois señala el estreno de tres obras de Tennessee Williams en febrero de 1949 como un paso decisivo, y no menos fundamental fue el estreno de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder (V. Valembois, 1976: 182).

Se cuidaba la selección de los dramaturgos de otros países y se trató de crear un repertorio de teatro católico contemporáneo, arropándolo con ensayos como *Las máscaras van al cielo* (1954), de Juan Guerrero Zamora. Se silenciaban autores de la preguerra o se mencionaban mutilados. Hasta los años sesenta no habrá una conciencia intensa de la necesidad de un rescate completo de la tradición teatral española inmediata: Valle-Inclán, García Lorca, Unamuno.

La nostalgia del pasado del fascismo español

Es necesaria ante todo una indagación en los fundamentos ideológicos de la función otorgada al teatro en el nuevo estado. Para su comprensión exacta hay que remontarse a la década de 1910, en que Eduardo Marquina se aplicó con tesón a la reformulación de ciertos presupuestos del Modernismo, para sustituir su cosmopolitismo por un nacionalismo recalcitrante, por un «modernismo castizo» en el que los valores de la raza pasaban a primer plano y el teatro se convertía en un ceremonial de afianzamiento de los mitos que sustentan este nacionalismo. Publicó entonces Eduardo Marquina (1908; 1910*a*; 1910*b*) varios artículos donde se fundamenta esta concepción del teatro. En ellos expuso su «fe teatral», trasponiendo al dominio de la creación artística términos religiosos, que acaban por configurarla como una religión y al artista como su sacerdote, un



mediador entre lo numinoso esencial y el pueblo. La representación teatral era vista como un acto litúrgico de esta religión. Dirá: «Teatro: casa de Dios. Lo que allí pasa es divino: viene sancionado de antemano». El artista es el encargado de expresar las intuiciones de su pueblo:

> los pueblos tienen también, en momentos culminantes, cuando los agitan, los combaten o los levantan las huracanadas del Destino, verdaderas intuiciones colectivas de su propia vida y de la realidad. Y esas intuiciones cuajan a veces en tipos representativos, a veces en estados de conciencia social, contradictorios y complejos, que no llegan a encontrar el fantasma que los ensamble. Para mí, éste y no otro, es el mundo grandioso de las operaciones teatrales. (1908.)

El teatro actualiza los mitos de un pueblo, y la función teatral es un acto de confirmación de la pertenencia a ese pueblo. Niega Marquina el teatro histórico, para defender, por el contrario, una indagación intuitiva en los mitos del pasado:

> El teatro poético no tiene más condición que la que ya dijimos tratando de la poesía. Revelar la vida «en lo que constituye su esencia». La poesía es como una luz intensa que brota de las cosas, iluminándolas y haciéndolas iluminadoras, «en el momento crítico e hipotético de su transformación vital». La vida es un río que mana del pasado con tendencia al porvenir. Se trata de ir fijando y delineando las ondas de ese río. Cómo se repliega el pasado, queriendo tomar aliento y para entrar en lo futuro, qué onda forma entonces; qué elegante silueta llena de vibraciones anteriores y transcendentes es esta onda; no aspira a más la poesía. La poesía es un arte del tiempo. El tiempo es su forma y su fondo. [...] Las cosas oscuras y flotantes en la línea líquida del tiempo aguardan la poesía para salir a expresión en ella y eternizarse concretándose. (1910*b*, «Síntesis del nuevo teatro».)

Los teóricos del fascismo español no especularon mucho sobre el teatro y mantuvieron estas ideas dentro de su reflexión general sobre las artes en el nuevo estado. Así, Giménez Caballero en *Arte y Estado* (1935: 161-76) proponía que el teatro debía volver al misterio sacral, al fondo litúrgico capaz de aglutinar socialmente al pueblo, como en su día lo hacían los autos sacramentales o ciertas piezas de Lope de Vega. Negaba a la par el teatro burgués con el argumento de que se ocupaba de los problemas del individuo, más que de los del grupo, y no admitía el teatro experimental. Todo lo más, que se aprovechara su pericia técnica puesta al servicio de los nuevos horizontes.

Torrente Ballester reincidió en planteamientos similares en un artículo manifiesto publicado en la revista falangista *Jerarquía* en 1937: «Razón



y ser de la dramática futura».[1] Insiste en que «El teatro no servirá para-criterio de utilidad. El teatro sirve a-criterio de sentido. Procuraremos hacer del teatro de mañana la liturgia del Imperio». Dirá en otro momento:

> Un teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica [...] Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia.
>
> [...] Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontifical para el sacrificio de la Misa [...] Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos y en el Corpus Christi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades.

Habría que hablar también de Tomás Borrás que trató de apuntalar con ensayos este nuevo teatro.[2] Sostenía la misma necesidad de que el hombre del presente accediera a la verdad eterna de la tradición patria. Y no se puede olvidar al hombre de teatro que más que nadie intentó llevar a la práctica este programa: Felipe Lluch. Como recuerda Víctor García Ruiz (1998; 2000) pasó los años de la guerra civil leyendo en el Ateneo y en la Biblioteca Nacional la *Historia de la literatura nacional en la Edad de oro*, de Ludwig Pfandl, el *Arte dramático en España* del conde Schack, la *Historia general ilustrada del teatro* de Lucien Dubech (1931-5), la *Historia de la literatura española* de Julio Cejador (1915), la *Historia de la literatura española d*e Juan Hurtado y Ángel González Palencia (1922) y todo el teatro prelopista que fue capaz de encontrar.

Fue luego el responsable de espectáculos como *España, Una, Grande, Libre* (7 abril de 1940, aniversario de la victoria) donde la *liturgia fascista* se proyectaba hacia la vida social saliendo de los teatros a las calles. Dos mitos fascistas sustentaban el espectáculo: la regeneración nacional tras la decadencia y la comunidad social por encima de las clases, condición previa para la existencia de un Teatro Nacional. El espectáculo constaba de una loa sobre

1 Gonzalo Torrente Ballester, «Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, n.º 2, 1937, pp. 61-80. Véanse también sus artículos: «Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más», *Escorial*, agosto, 1941, pp. 253-78; y «¿Qué pasa con el público?», *Escorial*, agosto, 1942, pp. 199-216.

2 Tomás Borrás, «¿Cómo debe ser el teatro falangista?», *Revista Nacional de Educación*, n.º 35, noviembre, 1943, pp. 71-83.



la Unidad de España, basada en las de los autos calderonianos; en ella, van compareciendo las regiones españolas diciendo unos endecasílabos sin sentido hasta que Castilla asume el mando y muestra a las demás un misterioso anagrama: NI GUARDAR EL BIEN. Se entrega una letra a cada región según sus características morales; ordenadas de nuevo, se resuelve el jeroglífico con la nueva consigna falangista: UNA, GRANDE, LIBRE. En ese mismo orden, los endecasílabos dichos antes por las regiones y que no tenían sentido, forman el soneto imperial de Hernando de Acuña a Carlos V: un monarca, un imperio, una espada. Una descripción en V. García Ruiz (1999).Y también, véanse, Aguilera Sastre (1993: 41-67) y García Ruiz (1998; 2000).

Seguía con una comedia —al parecer perdida— que glosaba la idea de la Libertad de España conectándola con el ciclo de Bernardo el Carpio. La grandeza de España se muestra con una elección para su matrimonio en que se van descartando candidatos (los de la España vencida) y finalmente se selecciona el Amor Divino, que lleva capa con el yugo y las flechas y viene acompañado por la virtud de la FE, iniciales de Falange Española que son ampliamente explotadas para dar resonancias místicas a este ritual falangista. Y la función concluía con una farsa.

Esta tendencia puede verse también en funciones como *El Pilar de la Victoria* de Manuel Machado, «mejunje religioso-folklórico-nacional donde aparecen desde los romanos hasta jotas aragonesas y un diálogo de la "güela" María y el legionario Tiaguillo. Sería una comedia nacional-católica, pero no fascista.», en opinión de García Ruiz (1999: 153).

Y desde luego Lluch está en el inicio de la recuperación del auto sacramental y de gran parte del teatro clásico español intentada en los años de la primera posguerra. Si a finales de los años veinte el gran descubrimiento del teatro calderoniano fue el de su rica teatralidad, después se desplazó la mirada hacia su contenido doctrinal ortodoxo con el triunfo de la España conservadora. No deja de ser paradójico que uno de los referentes fueran los estudios de Valbuena Prat, él mismo purgado por el nuevo régimen. En su artículo, aparecido póstumo, «El Auto sacramental», Lluch interpretaba en términos patrióticos e imperialistas el género, partiendo de sus ideas:

> El Auto sacramental es, indiscutiblemente, el primero entre los géneros teatrales, la superación cristiana del paganismo renacentista, el triunfo de lo ecuménico, la más bella forma del arte dramático.



> [...] la más alta y bella manifestación de la tragedia —el teatro por excelencia— que excede y supera incluso a la tragedia griega cuando la verdad, nobleza y armonía de la teología católica excede y supera a la falsa, rastrera y confusa mitología helénica. (F. Lluch, 1943.)

Y para él Calderón era eso no por su teatralidad sino porque «la teología que Calderón dramatiza es la más bella, patética y sublime de las tragedias: Dios hecho hombre, por amor al hombre. Dios muerto a manos del hombre, por amor al hombre. Dios dado en manjar al hombre, por amor al hombre.» Es decir, el auto es la más bella de las tragedias porque el material que maneja, la historia que dramatiza, es la tragedia más elevada que cabe imaginar: la muerte de Cristo.

Lluch cerraba así el círculo del desplazamiento de la visión teatral del auto sacramental a su consideración doctrinal. Aunque después hable de la alegoría como procedimiento artístico, al cabo se impone la insistencia en aspectos doctrinales, con los que Calderón armonizó y cohonestó Renacimiento y Catolicismo. Era «una interpretación ideológica de corte integrista» según García Ruiz (2000: 101) la que estaba proponiendo.

La escasa presencia de autos sacramentales en los escenarios durante los años treinta iba a ser modificada por las disposiciones de los rebeldes durante la guerra civil y por el régimen franquista después. El Teatro Oficial de Falange dio como primer espectáculo *El Hospital de los locos,* de Valdivieso, el día del Corpus de 1938 y en 1939 se creó un concurso de autos sacramentales modernos. A su amparo escribió Torrente Ballester *El viaje del joven Tobías* (1938), «milagro representable en siete coloquios». En 1939, con *El casamiento engañoso* recibió el primer premio de autos sacramentales. En él, la Caída del Hombre se produce cuando éste, «para quien se hizo el mundo de la nada y por quien Dios vino entre nosotros», persuadido por la Técnica (la Mujer), aconsejada a su vez por Leviathán, expulsa de su casa y de su corazón a las Virtudes. El Coro de los Mortales expresa entonces el cambio producido: «Ya están transformadas nuestras vidas; ya no es más que un proceso económico». Pero el Hombre se niega a ser «un complemento de la máquina», a perder su libertad y se rebela contra las pesadas cadenas. Surge el Arrepentimiento e implora el perdón divino que consigue de la Iglesia y se extiende a la misma Técnica; aparece entonces el Sacramento, adorado por los ángeles, signo de que se ha producido la redención; y con el canto general del himno «*Victimae pas-*



chali laudes» concluye el auto. Un resumen en Mariano de Paco (2000: 106). Torrente Ballester unió en este auto, dedicado a criticar los peligros de la técnica, el tema y el molde genérico que el certamen demandaba.

Creados los Teatros Nacionales con sede en los teatros María Guerrero y Español se reservó en ellos una parte del repertorio a funciones de teatro áureo (Peláez, 1993 y 1995). Se mantuvieron también algunas funciones en otros espacios públicos. Por ejemplo, se puso en escena enseguida *La cena del rey Baltasar* (estreno nocturno el 24 de julio de 1939) en el Parque del Retiro.[3]

Sobre este telón de fondo hay que situar las historias de la literatura y las antologías de los años cuarenta con manifiestas voluntades de escapar del presente por reviviscencias y usos interesados del pasado.

Valbuena Prat brilla con luz propia en la configuración del *canon* de los autores que hoy tienen cabida posible en la historia literaria española al haber elegido como método «sacrificar el dato y subordinarlo al acontecimiento desde su perspectiva narrativa» (Pozuelo Yvancos, 2000: 53), logrando una jerarquización en la que tiene gran relevancia el que los autores seleccionados hayan tenido influencia posterior. Esto le diferencia de autores acumulativos del tipo Julio Cejador. Valbuena Prat publicó la primera edición de su historia de la literatura en 1937 en dos volúmenes y fue ampliándola hasta la última edición corregida por él en 1968. Después Antonio Prieto y Pilar Palomo la han reeditado con añadidos. Sus hallazgos serían según Pozuelo Yvancos: una construcción donde el dato se subordina a la interpretación. Prima el interés estilístico sobre el positivismo. Una actitud regeneracionista de procedencia institucionista que le lleva a eliminar excesos producidos por el patrioterismo y el tradicionalismo cerrados. Y, en fin, su gran instinto para fijar el *canon*, en su especialidad (Siglo de Oro) y dando cabida a lo nuevo. Resulta así básico en la configuración del *canon* del siglo XX, pues fue el primero que ordena con criterios estéticos. Es un territorio atractivo porque nos sitúa lejos de las «vastas necrópolis de datos» que serían las historias positivistas según la afortunada expresión de Dámaso Alonso y cerca de la crítica casi de actualidad.

---

3 *El hospital de los locos* y *La cena del Rey Baltasar* se publicaron en teatro, 5, marzo de 1953. Con artículos de Cayetano Luca de Tena, Miguel Cruz Hernández, Nicolás González Ruiz y José Tamayo sobre los autos sacramentales. Véase, Víctor García Ruiz (1997: 119-65).



Aplicó con brillantez este método al estudio del teatro desde su tesis de 1923 sobre los autos sacramentales y su edición posterior de los de Calderón en 1927 (Oliva, 2000). Mostró habilidad para escarbar datos, para establecer comparaciones entre obras pretéritas y otras presentes y modificó clasificaciones que no se habían tocado desde Menéndez Pelayo. Sus clasificaciones no las consideraba en todo caso cerradas y definitivas, incluidas las del auto sacramental. Su edición en la colección de Clásicos castellanos de los autos de Calderón de 1927 (núms. 69-74) ha tenido larga influencia: por el método seguido dando noticia de representaciones, exponiendo sus dudas sobre los textos y su datación, sospechas de sus refundiciones, el estudio de las tramas, la búsqueda de fuentes inéditas, la relación con obras pretéritas y presentes, el rastreo de secuelas posteriores (César Oliva, 2000: 75). Y reivindicará siempre el teatro español frente al teatro europeo, lamentando que el positivismo hubiera desvalorizado a Calderón, favoreciendo más a Lope de Vega (Menéndez Pelayo, pero también los del 98 serían los responsables).

Sus investigaciones fueron cuajando en varios libros: en 1941 publicaba *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Barcelona, Juventud). Ahí define el «arte simbólico» y cómo en 1927 lanzó el grito de la «vuelta a Calderón» aunque en un ambiente favorable (recuperación de Góngora, Quevedo, Gracián). Después, *Literatura dramática española* (1930, reimpreso en 1950*), El teatro moderno en España* (1944), *Historia del teatro español* (1956), *El teatro español en su Siglo de oro* (1969) completarían su visión histórica del teatro español.

Trataba de presentar nuestra dramática como valor *nacional* y *universal* sin complejos, en particular lo segundo, pues de lo primero venía deduciéndose una singularidad peligrosa. La defensa de la universalidad del drama español es una de sus tesis básicas. Critica por eso a anglosajones y franceses que no son capaces de apreciarlo (Oliva, 2000: 76-7). Pero hay que señalar durante los años veinte la influencia de Calderón en los grandes directores de teatro era ya muy importante y hoy es uno de los capítulos fundamentales de la historia del teatro europeo del siglo XX esta proyección que dio lugar a trabajos como el de Reinhardt en Salzburgo en 1922, poniendo en escena *El gran teatro del mundo*, en versión de Hofmannsthal (A. Sommer-Mathis, 2000). En un cuidadoso ensayo, Mariano de Paco (2000) ha reseñado los estrenos de autos sacramentales en los años treinta y la importancia de Valbuena Prat en este movimiento.



Otro aspecto es que no olvida su carácter representable y alude cuando puede a representaciones vistas (por ejemplo, la célebre puesta en escena granadina de *El gran teatro del mundo* de Gallego Burín y Hermenegildo Lanz o *La cena del rey Baltasar* en los jardines del retiro por el Teatro de Falange y Luis Escobar). Su convencimiento de que la representación era determinante en el estudio de la obra literaria le llevó a incluir en su *Historia del teatro español* de 1956 numerosas fotografías de los montajes de los Teatros Nacionales. O en *Literatura dramática española*, reedición de 1950, abundan las ilustraciones de montajes extranjeros de los clásicos españoles. Esta misma actitud le llevaría a publicar en 1930 los 16 dibujos de Josep Gaudí sobre *La fiera, el rayo y la piedra* para su representación en 1690 (Valbuena Prat, 1930).

Quiero detenerme un poco en *Teatro moderno español* (1944) que es un libro que no se suele considerar aunque contiene una ampliación notable de *Literatura dramática española* y su manera de configurar el *canon* teatral. Estudia el teatro desde el siglo XVIII manifestando que

> El propósito del autor de este libro es ofrecer los motivos esenciales que ofrece nuestra dramática, desde la liquidación del gran teatro nacional de los Siglos de oro hasta el momento presente. Se trata de un caso sumamente interesante, ya que corresponde a los reflejos, continuaciones, renovaciones o réplicas que a uno de los géneros de más potencia creadora de toda nuestra cultura, y de la universal, han sucedido desde la hondura de la decadencia histórica hasta las diversas tentativas que acompañan el siglo XIX y lo que va del XX. (Valbuena Prat, 1944: 7.)

Su buena memoria del teatro áureo hace que detecte ecos con facilidad en autores como García de la Huerta (1944: 18-19), en dramas románticos como *Don Álvaro* (1944: 40-1, 43-4) o luego hablando de *El desengaño de un sueño* (1944: 64-5). Dirá:

> Los románticos supieron unir la tradición con la renovación. En todos estos dramas los recuerdos del teatro nacional de la Edad de oro son evidentes. Rivas comienza con sonoros versos de arranque calderoniano, con la acción múltiple y diversa a lo Lope y hasta con recuerdos de obras en momentos circunstanciales, como *El diablo predicador* de Belmonte, a cuyo tema se alude en el acto último.
>
> García Gutiérrez se acuerda plenamente de la vitalidad del romancero al hacer cantar al trovador a la reja de la clausura monástica de Leonor:
>
> Camina orillas del Ebro
> Caballero lidiador,



> Puesta en la cuja la lanza
> Que mil contrarios venció.
> Despierta, Leonor...
>
> Hartzenbusch y Zorrilla repiten asuntos de nuestros dramaturgos del siglo XVII. El primero era un erudito que seguramente había leído más comedias antiguas de su generación; el segundo se había formado en la mejor tradición de Lope y del romancero. (1944: 42-3.)

Al estudiar a Bretón de los Herreros seguirá sus ecos áureos (1944: 82-6), le gustan *Don Francisco de Quevedo*, de Sanz (1944: 86) y otros dramas con ecos de la tradición madrileña del siglo XVII, sobre todo los que desde la erudición ponían pie episodios de la vida del XVII: Eguilaz con *Una aventura de Tirso*, *Una broma de Quevedo*, *Una virgen de Murillo*; Serra con *El loco de la guardilla*, sobre Cervantes, o *Alarcón*, que considera el mejor. Aun en los realistas sigue esta querencia a lo áureo: López de Ayala y su *Rioja*, *Un hombre de estado* (1944: 95-7). *El haz de leña*, de Núñez de Arce (1944: 102-3). Campoamor con *Dies irae*, Balaguer con *Don Juan de Serrallonga* (1858), Tamayo con *Locura de amor*...

Cuando entra en el siglo XX lo hace con la comedia de costumbres y géneros análogos considerando primero a Benavente (1944: 130 y ss.) en quien señala además de la dirección costumbrista otra hacia «un tipo dramático levemente idealizado que penetra en el terreno de la ilusión» (1944: 131). En *Los intereses creados* «presenta la dualidad, de plena raigambre española del Crispín y Leandro, o sea, de la picaresca y la idealidad, la voz de la realidad y la del mundo de la poesía» (1944: 132). Lo reivindicaba frente a Pérez de Ayala y veía en el teatro modernista una reacción contra el realismo, si bien menos notable que en la prosa (1944: 149-64). Desde el comienzo, sin embargo, destacaba Valle-Inclán quien en su primer teatro sería inferior a la prosa. Incluye apreciaciones muy generales sobre *La cabeza del dragón* y *Voces de gesta* para indicar que el teatro modernista de don Ramón evolucionaba por la caricatura hacia formas más originales y plenas de dramaturgia (1944: 151).

Hablando de otros autores, consideraba decorativismo de «joyería barata» el teatro de Villaespesa con el que coincide el primer Marquina (1944: 151); reduce el teatro de éste a teatro histórico, persiguiendo en él permanencias de la tradición española: comentando *El monje blanco* (1930), lo verá como «retablos de leyenda primitiva», con presencia de lo sobrenatural en escena al modo de Lope de Vega y Tirso de Molina (1944:



154), o la de santos ingenuos como en Lope. En Marquina, modernismo y poesía tradicional se unen para producir los frutos mejores también en *Las hijas del Cid* o *Teresa de Jesús*. Algo similar ocurre, según él, en los dramas de los Machado y Jacinto Grau.

Cierra el libro con el capítulo «De la generación del 98 a las nuevas formas teatrales» (1944: 165-84). Para Valbuena Prat «la generación del 98 no tiene un teatro propiamente dicho, aunque algunos de sus autores hayan escrito para la escena» (1944: 165). Realiza apreciaciones sueltas sobre algunas obras. Destaca a Azorín.

En la etapa siguiente, «Introducción al novecentismo», aún sobresaldría menos el teatro (1944: 170): *Guillermo Tell*, de D'Ors. Gómez de la Serna visto como puente a las vanguardias en *Teatro en soledad* (1944: 171) y ya vanguardista en *Los medios seres*; *Narciso* de Max Aub (1928) y su *Teatro incompleto*. José Bergamín y sus tanteos con la tradición. O Pemán con *El divino impaciente* donde «la tradición cobra animada teatralidad. El verso fácil de Pemán no resiste una análisis riguroso (aunque a veces deje bellas escenas líricas), pero posee en escena efectos innegables.» (1944: 174.)

En las renovaciones del teatro esencialmente poético destacaba a García Lorca. En *Bodas de sangre* percibe la vuelta a la tradición de Lope de Vega con sus letras para cantar (1944: 175). A Alberti que intentó la renovación por el camino del auto sacramental, y motivos primitivos. A Sánchez Mejías, José Camón Aznar (*El héroe*), Torrente Ballester con *El viaje del joven Tobías* «de un mérito literario poco común» (1944: 178) y su intento de auto *El casamiento engañoso* (1939). Y ya concluyendo el ensayo escribe:

> Es una lástima que, salvo contados y notables casos de excepción, no hay en España la cuidada y constante representación de Lope, Calderón y todos los nuestros grandes dramaturgos, pareja a las escenificaciones shakespereanas en Inglaterra. Ha habido y hay aquí casos aislados. Ya la interpretación del auto *El viaje del alma* por Luis Masriera; ya determinados ejemplos de las compañías que actuaron en el teatro Español de Madrid, los nuevos intentos, alguno magnífico. Pero convendría el sistema aplicado a los clásicos del drama nacional y la continuidad. (1944: 182.)

Y acabando cita al Teatro de la Falange como una gran esperanza con *La cena del rey Baltasar*: «Esta actualización en espíritu de los valores eternos del drama nacional puede ser una de las grandes posibilidades para la escena de nuestro siglo.» (1944: 184.)



Que este estudioso de la tradición áurea fuera trasladado forzoso en 1943 a la Universidad de Murcia desde Barcelona no deja de ser paradójico, pero los nostálgicos del imperio español iban por otro lado. Las ideas que aquí aboceto sobre su visión del teatro áureo y su proyección en el presente pueden verse igualmente aplicadas a otros géneros como en su amplia *Antología de poesía sacra*, publicada en 1940 y que está estructurada según la periodización establecida en su historia de la literatura española. Elaborada con similares criterios nacionalistas hay, eso sí, concesiones en su cierre, que da la impresión que son emplastos para curarse en salud de la que estaba cayendo. Y así concluye su introducción con este párrafo:

> Se ha cumplido lo que reclamaba en su «libro esencia» *Genio de España* Ernesto Giménez Caballero que en las páginas finales titulaba «Exaltación final sobre el monte de El Pardo»:
>
> *¡Sed católicos e imperiales!* ¡César y Dios! Esta es la voz de mando. Vosotros, y solo vosotros, ¡volved a creer en vosotros!
>
> Y el Genio de España volverá a renacer, ¡como un milagro!, sobre vosotros, sobre la tierra de España: ¡Resucitando a España!
>
> Y —como Genio universo que es— resucitando también al mundo. A este mundo que me parece verlo perecer, como veo perecer el crepúsculo rojo de esta tarde del Corpus sobre mi Tabor de El Pardo. (Valbuena Prat, 1940: 63.)

Giménez Caballero publicó unos *manuales* de literatura que resultan curiosos para ver cómo se aplicó a las enseñanzas medias este espíritu. Tomo uno de ellos: *Lengua y literatura de España. La Edad de Plata* (1949). La obra completa constaba de: I. Los orígenes. II. La Edad de oro. III. La Edad de plata. IV. Síntesis. Más unas antologías y cuadernos: 1. Teatro escolar (El drama religioso español del siglo XII al XVII). 2. Teatro escolar (El entremés español del siglo XV al XX).

Resultan llamativas sus distinciones categorizadoras, diferenciando períodos en los que proyecta su ideario: Orígenes o de hierro. Edad de oro. Siglos XV-XVII: con un amanecer renacentista; el siglo XVI como mediodía imperial; y el siglo XVII con un atardecer barroco. Tras estos periodos vendrían Edades de plata o decadentes.

Valdría la pena realizar una reflexión historiográfica sobre las implicaciones de estos términos y la validez de seguir manteniendo o no el de «Edad de plata» para la primera parte del siglo XX (véanse al menos, N. Santiáñez-Tió, 1997. L. Romero Tobar, 1999).



El teatro español en su «Edad de plata» (siglos XVIII-XX) ocupa las páginas 15-112. Naturalmente no cabe esperar grandes detalles sino una presentación esquematizada. Entre los aspectos curiosos está la invención de unos antecedentes prehistóricos, lo que llama un «Teatro rupestre», de rocas o cavernas que trata de adivinar a partir de las pinturas rupestres levantinas y cantábricas y a través de fiestas y costumbres de supuestas raíces en él:

> Tanto por estos *Misterios rupestres* del levante español, como por aquellos de nuestra *Cantabria*, puede afirmarse —y nosotros lo afirmamos— que existió como «Antecedente Prehistórico», un *Primordial Drama litúrgico* en España. Drama, que en las sucesivas épocas históricas, al contacto de nuevas culturas, y desgajándose en formas trágicas y cómicas prepararía el CARÁCTER o GENUINIDAD —*aborigen indígena*— del Teatro español, surgido a fines del siglo XV con Juan del Encina, bajo el influjo *ideal* y *racionalismo* del Renacimiento. (Giménez Caballero, 1949: 46.)

Con algunas pinturas prehistóricas —un hechicero de la Cueva de los Letreros en Vélez-Blanco, una «Danza dramática» de Cogul (Lérida), escenas de cerámica ibérica: «Danza ibérica»— refuerza sus hipótesis y ya lanzado por este camino especula a placer con la liturgia medieval o después con los consabidos tópicos del teatro de Lope de Vega y Calderón. Del primero subrayará: la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo noble y lo plebeyo. La rapidez sintética de la acción. Libertad en las unidades. La creación de un público nacional y universal. Según él, afirmó la «ley de la Naturaleza», la vida misma, frente al rígido arte preceptista. Exaltó con sobria escenografía el Imperio español, en su trinomio sublime de Dios, Rey, Honor. Y fijó los tipos del drama español: teológico y heroico por un lado; por otro, la comedia.

De Calderón destacará la vuelta a lo religioso y que exageró la medida creada por Lope de Vega. En su repaso del teatro posterior subraya la pérdida de este horizonte y la consiguiente decadencia del *genio español*, que se recupera en cierto modo en la reacción del drama romántico. Una peculiar terminología hace que supedite a sus intereses imperialistas la historia de lo acontecido y al hablar del teatro del siglo XX señalará una serie de tendencias, que siguen las propuestas por Valbuena Prat, pero afilando lo ideológico. Así, de Benavente propone peculiares lecturas: *La noche del sábado* con Imperio como personaje que se afirma frente al Sentimiento romántico y la Razón dieciochesca por la Voluntad demostraría que se pueden vencer los condicionantes de la realidad. Basta con querer. O *Los intereses creados* los veía como la mayor expresión del teatro español contemporáneo por lo que tienen en su opinión de entraña picaresca españo-



la y sabiduría senequista. Benavente ofrece en esta farsa el triunfo del amor sobre los intereses, de lo celeste sobre lo terrenal al modo renacentista y platónico. Y todo ello envuelto en una atmósfera tan humana, de ironía y de piedad, «que esa comedia o farsa respira como una clasicidad cervantina», resultando por ello como un «alba de oro» dramática (1949: 105).

No se paraban ahí sus apreciaciones, continuando con el teatro nacionalista que exaltaba unas supuestas cualidades españolas, por igual religiosas y guerreras: la mística de Castilla que enlazó este teatro con el romántico, pero con formas depuradas y un sentimiento nuevo y esperanzado del futuro español. Pérez Galdós habría iniciado esa línea, Azorín lo representó *Old Spain*, los Machado con *Julianillo de Valcárcel*, Benavente con *Señora Ama* y *La Malquerida* y sobre todo con *Los intereses creados*. Algo menos los Quintero en *La calumniada*, Jacinto Grau con *El conde Alarcos*, Joaquín Montaner con *El loco de Extremadura* (Carlos V) y sobre todo Marquina, el mejor exaltador de esta Mítica castellana en sus valores dramáticos con dramas poéticos admirables: *En Flandes se ha puesto el sol, Doña María La brava, Las hijas del Cid* y sobre todos, *Teresa de Jesús*. Creó una *escuela castellanista* que siguieron otros.

Del teatro posterior apenas dice nada salvo unas notas mal tomadas de Valbuena Prat y de donde resulta que el *esperpento* es ubicado entre el teatro cómico, citando apenas *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Los cuernos de don Friolera*; García Lorca es encuadrado en el teatro poético nuevo, mencionando sólo los *Títeres de cachiporra* (que seguiría al Benavente de la *commedia dell'arte*), *Bodas de sangre, Yerma, Mariana Pineda*. Simplemente nombradas. Alberti se reduce a *El hombre deshabitado*. Hay una voluntad explícita de no entrar a comentar este teatro.

De las antologías citadas se realizaba una experimentación en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid como recuerda el propio Giménez Caballero. Se trataba de que los estudiantes se formaran como los antiguos estudiantes salmantinos. Decía:

> Además, siendo el Teatro Español Clásico la máxima expresión de nuestro genio nacional, es imprescindible representarlo para comprender y amar esa alma patria. Es la suprema escuela para la formación de corazones españoles.
>
> Las grandes comedias áureas son difíciles de representar en los colegios por varias razones obvias. Pero para facilitar tal dificultad van las esenciales obras maestras del Teatro Español (*La Celestina*, Gil Vicente, Lope, Tirso, Cal-



derón), adaptadas con forma escolar en el curso IV de nuestra Lengua y Literatura de España. (Giménez Caballero, 1945: 32.)

Aconsejaba a los alumnos que asistieran a los teatros oficiales, recordaba que había refundido no hacía mucho *Fuenteovejuna* para ellos y anunciaba que los grandes dramas del pasado español iban a ser llevados al cine. Defendía representaciones elementales, con pocas decoraciones o vestidos sencillos. Insinuaba ilustraciones musicales. En cuanto al contenido, la primera antología ofrecía un ciclo completo del «Drama religioso español» con el misterio cíclico de la vida de Cristo —lo titula*: El Misterio español de Cristo*— refundiendo distintas piezas:

1. *Auto de los Reyes Magos.*
2. *Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique.
3. *Representación a la Santísima Resurrección de Cristo*, de Juan del Enzina, al que considera «Fundador del Teatro Nacional Español».
4. *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández.
5. *Diálogo del Nacimiento*, de Torres Naharro.
6. *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente.
7. Auto sacramental *La Vida es sueño*, de Calderón.

Se trataba de articular un *canon* del teatro español diferente e interesado con una mitificación excesiva y parcial del pasado. También hubo otras antologías de mayor empaque, entre las que cabe recordar *Piezas maestras del teatro teológico español*, cuya primera edición fue de 1946. Fue preparada y editada por Nicolás González Ruiz, quien todavía en el prólogo a la segunda edición en 1953 escribía:

> Y es que nuestro teatro teológico tiene un sentido tan claro de afirmación frente a los errores y desviaciones del pensamiento contemporáneo, que parece como si cada vez que se tuerce el rumbo o se pierde la brújula, luciese con mayor viveza aquella afirmación, sirviendo a las gentes de guía y de consuelo. (González Ruiz, 1968: 11.)

Partiendo de Valbuena Prat, a quien introduce algunas restricciones, González Ruiz definió los autos sacramentales, para después insistir en su carácter de género español que deslumbra al mundo aunque se haya tardado porque

> La comprensión de las cosas de España llega siempre lentamente, y el hecho de nuestra singularidad ha de definirse con grandes dificultades por parte de los que han vivido desde la Reforma luterana de lo que pudiéramos llamar tópicos europeos. (González Ruiz, 1968: 20.)



Lo genuino del Renacimiento español habría sido, según él, que mantuvo «una férrea continuidad de principio y fundamento con el tesoro ideológico tradicional» (González Ruiz, 1968: 20), de manera que mientras el teatro religioso decaía en el mundo, en España se perfeccionaba; y que, cuando ya no existía, produjo su obra Calderón, quien

> lo lleva hasta su máximo perfeccionamiento y desarrollo. En Europa se ha registrado una ruptura triste y violenta con el pasado. La época isabelina expulsa el teatro religioso de Inglaterra. Las luchas religiosas en las que se debate Francia lo obligan a languidecer y a suprimirse. España, que ha rechazado al luteranismo y lo combate en los campos de batalla, se levanta contra él formidablemente en la escena. La trinchera teatral del gran combate, que capitanea San Ignacio de Loyola, la defienden Lope y Calderón. El auge del auto sacramental es una faceta brillantísima de la lucha española contra la herejía protestante. Es una forma literaria y artística de la más rotunda afirmación católica.
>
> Ya sabemos una de las razones por las que está sola España con su auto sacramental, y al mismo tiempo conocemos el máximo motivo de que se le moteje de bárbaro y repugnante. Es curioso darse cuenta de que el mismo movimiento se lleva de España a la Compañía de Jesús y al auto sacramental: la una expulsada; el otro, prohibido. Por esta razón negativa —el triunfo de las tendencias antiespañolas— se explica también el singular españolismo del auto sacramental. Cierta crítica vieja, que no lee a los antiguos y juzga ligeramente, acomete, en su período impresionista y reacio al análisis profundo, el auto sacramental. Lo ignora. Lo desprecia. Y en verdad no lo conoce, como puede apreciarse a poco que se analicen a fondo las más furiosas acometidas. Tiene que advenir el imperio de otras normas de crítica y otros métodos de investigación para que se emprenda de verdad el estudio de los autos sacramentales. Se han enfriado las pasiones primitivas y comienzan a resplandecer la belleza y la verdad. En España y en el extranjero se estudian los autos sacramentales con seriedad entusiasta, y aun a través de una antipatía ideológica que se disfraza de objetiva frialdad, triunfa unas veces la efusión lírica religiosa de unos autos, y otras, más definitivamente, la admirable y rigurosa construcción teológica de Calderón, envuelta en las galas de una brillante poesía. (González Ruiz, 1968: 20-1.)

El vitalismo renacentista habría originado un teatro donde el hombre lucha y espera conquistarlo todo por sí mismo. Lope o Shakespeare representarían este teatro. Y volvió a suceder en el romanticismo. Pero Calderón crearía una fórmula mejor uniendo pensamiento y acción:

> Ha llegado la hora de insinuar la posibilidad de que *El Gran Teatro del Mundo* sea la pieza maestra de la dramática universal, por reunir, en adecuado equilibrio y con singular grandeza, todos los elementos necesarios. La época moderna se caracteriza [...] por la dramatización de las ideas y también por la utilización de las pasiones como fondo ideológico. Tiene que interesarle poderosamente un género en el que la alegoría no se halla al servicio de una con-



cepción más o menos dotada de originalidad, sino de un caudal de ideas ordenado y riguroso, como procedente de la ciencia que tiene por objeto tratar del mismo Dios. Así, los autos sacramentales españoles han venido a ser como un genial anticipo del teatro moderno. (González Ruiz, 1968: 22.)

... España encuentra siempre en la fidelidad a su tradición católica el secreto de sus más espléndidas realizaciones en todos los órdenes. El auto sacramental se impone en su hora por su eficacia como arma de combate contra la herejía y su valor de afirmación frente a ella. Si se le aprecian valores dramáticos de gran importancia, no se diga que en virtud de ellos sobrevive el auto sacramental, sino que el gran sentido artístico de los que lo realizaron les condujo de una manera natural a no escribir para el teatro sino lo que tuviera valores teatrales; pero no podemos olvidar que lo que les inspiró y les movió fue la defensa del catolicismo. (1968: 23.)

Se distanciaba de Valbuena Prat porque éste aminoraba por accesorio el valor teológico de los autos en su revalorización contemporánea. Por el contrario, consideraba más interesantes aquellos autos en que el puro simbolismo sacramental lo manifestaba todo sin elementos históricos. La «emoción teológica» era para él uno de los valores supremos del auto sacramental:

El eco de la verdad eterna, devuelto en poesía y acción desde el escenario al alma, es lo emocionante y lo interesante del auto sacramental. [...] En el teatro nada nos emociona más que ver proclamadas por la acción y por el diálogo las verdades morales o sociales en las que se afirma nuestra opinión. Eso es siempre lo más calurosamente aplaudido y recibido. (González Ruiz, 1968: 28.)

Y predecesor también del teatro moderno en el concurso constante que exige de música y escenografía. Por los recursos para hacer evidente lo abstracto (la Fe, por ejemplo, a través de personajes rústicos dentro del alegre ambiente de las fiestas del Corpus). La importancia de las canciones y el lirismo popular (1968: 33-6), las canciones de Cristo y el alma (1968: 37-43) donde se recupera esa «emoción teológica». Dedicaba todo un capítulo a «La representación de los autos» (1968: 43-51) que serían precedentes del teatro moderno:

Una equivocada tendencia, más antiteatral que otra cosa, ha sostenido que lo principal del teatro es la palabra. Error gravísimo, no solamente desechado por la práctica universal, sino desmentido por el esfuerzo al que se lanzaron aquellos que precisamente pusieron en la palabra el máximo interés. Calderón es, entre los nuestros, el autor de pensamiento más riguroso, esto es, aquel que concede más valor a la palabra y más ahincadamente persigue la exactitud del concepto, y es también el más preocupado de la tramoya y el que más exige de ésta. [...] quiere impresionar a los espectadores brindándoles un espectáculo que arrastre a los sentidos todos. (González Ruiz, 1968: 43-4.)



Reclamaba atención para el estudio de este aspecto de los autos. Ninguna obra tan moderna para él como *El Gran Teatro del Mundo* con su personificación de las ideas y por la mezcla de lo fantástico con lo real, involucrando realidades distintas, que quedan fundidas en el plano de una realidad superior ideológica y artística. Y concluía su presentación con un capítulo sobre «Los autos y el pueblo» (1968: 51-7), formado con reflexiones sobre el papel que en el Siglo de Oro habían jugado y cómo la privación de autos redundó en pérdida de tradición y fe.

La introducción al volumen de comedias religiosas es sobre todo un repaso temático de su variedad (bíblicas, de leyendas piadosas y vidas de santos) con estudios de las antologadas que conviene señalar aquí que fueron las que se representaron durante muchos años en los Teatros Nacionales. ¿Por influencia de la antología? Lo cierto es que el antólogo anduvo entre bastidores y hasta hizo algún pinito como dramaturgo.

Estas historias y antologías se completaban y reforzaban con ensayos, así los de Valbuena Prat: *El sentido católico en la literatura española* (Zaragoza, 1940), *Calderón, su personalidad y su estilo* (1940). Eugenio Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos* (1945). O todo un movimiento cuyo fin fue la creación de un teatro católico militante que ha recibido hasta ahora poca atención, pero que tuvo su importancia sobre todo en la década siguiente dando lugar a ensayos como *Las máscaras van al cielo* (1954), de Juan Guerrero Zamora (que a la vez publicaba libros sobre el teatro de García Lorca o sobre Miguel Hernández) o la edición de los escritos sobre el teatro de Pío XII: *Cinco discursos de Pío XII sobre el teatro* (Zaragoza, El Noticiero, s. f.).

De la queja al clamor

Pero ya en los años cuarenta se pueden escuchar unas primeras quejas por esta situación, quejas que con el tiempo se harían un verdadero clamor. Voy a jalonar brevemente el proceso de lo ocurrido con dos antologías: *Teatro de vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo* (1949) y *Teatro experimental español* (1965).

La primera antología recoge 15 piezas estrenadas por *Arte Nuevo*, un grupo de jóvenes que con afán se propusieron «la renovación total del teatro», según José María de Quinto (1964: 49). Comenzó su andadura el

grupo a finales de 1945 y duraron hasta el 22 de marzo de 1948. Al año siguiente, se publicó la antología formada con textos estrenados. Se reconoce en general el valor de esta temprana reacción contra el teatro que entonces se representaba y Mariano de Paco le dedicó un ensayo hace algunos años, pero se suele liquidar con generalidades su trayectoria (Paco, 1988). Esta antología facilita una visión más ponderada de su actividad.

Los componentes del grupo ya habían hecho o escrito teatro antes. Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas, Medardo Fraile y Alfonso Sastre habían sido compañeros durante el bachillerato en Madrid. Varios de ellos habían escrito dramas, solos o en colaboración. En 1945, entraron en contacto con José Gordón, sobrino de Alfonso Paso y gran aficionado a la escena. Gordón les animó a buscar un local para hacer teatro experimental (J. Gordón, 1965: 31-42). El 16 de septiembre tuvo lugar una reunión de los citados en el café Arizona de la calle Alberto Aguilera y allí constituyeron *Arte Nuevo*. Se sumaron pronto al grupo José María Palacio y José Franco, que había trabajado en la TEA (Teatro Escuela de Arte) durante la República. Lo que les congregó fue la repulsa del teatro que se hacía: Benavente y Marquina, los melodramas de Torrado, la continuación del astracán y lo folclórico (Paco, 1988: 1067-8 detalles). Escritos y conferencias arroparon los estrenos de *Arte Nuevo*.[4] En ellos se muestra que se trataba no sólo de una postura estética sino de una toma de posición ante la vida. Alcanzan el valor de «manifiestos» algunas de estas declaraciones. Voy a citar algunos para que se vea su tono. Unas cuartillas del 31 de enero de 1946:

> Apenas anunciada la presentación para el día 31 de enero, en el teatro Beatriz, de nuestra Compañía de Teatro de Vanguardia, se ha pensado en nuestra caída.
>
> ACLARACIÓN: Sin conocernos nos llaman locos. ¡Gracias! Pero aseguramos que nuestra locura es nueva. No nos esperéis con obras fáciles, ni posiciones cómodas. Nuestro vanguardismo no es un «ismo» más. Es la forma que imponen hoy Eugene O'Neill, en Norteamérica, y Noel Conrad en Inglaterra.

---

4 En el primer ciclo se dieron estas conferencias: Marcelino Tobajas, «El teatro y el cine frente a frente»; Alfonso Sastre, «El teatro pre-gusto de eternidad»; José Gordón, «El arte ya no baila el vals. Consideraciones acerca del actual teatro español»; Alfredo Marquerie, «La crítica constructora teatral»; Pierre Olivier (actor de la Comedia francesa), «El teatro francés contemporáneo», leída por José María Palacio.

Las charlas se ilustraron con ejemplos escénicos de alumnos del centro. Se sumaron al grupo Aníbal Guerra o Miguel Narros.

> Es un arte universal. Si ha sonado la hora de luchar contra lo viejo, nosotros lucharemos sin dudar un instante.

En la primera sesión, el programa incluía «Un punto de vista», firmado por *Arte Nuevo*:

> Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habrá levantado el telón. Un teatro nuevo para nosotros los españoles va a hacer su presentación y se somete a vuestro juicio. Sabemos de sobra los inconvenientes. Lentitud y profundidad. Hemos querido haceros pensar en vez de divertiros. Mientras ese teatro triunfa en el mundo entero, España lo conoce a través de sus traducciones, escasas y de buena voluntad. Nuestro propósito es ambicioso. Dar a España un puesto en este nuevo arte mundial. Pero ya está la batería encendida, y tras ese telón se mueve nervioso un puñado de gente joven.
>
> Autores y actores, entusiasmo, ilusión y... para qué negarlo, un poquito de miedo.
>
> Ah! Nada de trucos teatrales, resortes de habilidad, personajes que esperan, o «tía Mercedes» en el jardín, ni madres injuriadas. Eso probablemente nos daría dinero y popularidad.
>
> Pero nosotros no confundimos los billetes de banco con el Arte, ni la sensibilidad de una generación nueva con una antigua. ¡Qué quieren...! ¡Es un punto de vista!

En sesiones posteriores distribuyeron textos similares. Había una voluntad de confrontación y una disposición a responder a las incitaciones de otros. Las actividades del grupo se extendieron entre el 31 de enero de 1946 en que dieron su primera función como «Compañía de Teatro Moderno», en el teatro Infanta Beatriz hasta la fecha de su última función en marzo de 1948. Las funciones pueden verse en el listado adjunto.[5]

---

5 Estrenos de *Arte Nuevo*. Se indican las fechas y lugares. El (*) señala que ha sido incluido el texto en la antología. Primera función: 31 de enero de 1946 como «Compañía de Teatro Moderno» en el teatro Infanta Beatriz; tres piezas en un acto, con José Franco y José Gordón como directores:

—*Un tic-tac de reloj*, de Alfonso Sastre y José Gordón (*)

—*Armando y Julieta*, farsa de José María Palacio (*)

—*Ha sonado la muerte*, «reportaje» de Alfonso Sastre y Medardo Fraile (*)

Segunda función: 11 de abril de 1946; tres obras en un acto con dirección escénica de José Gordón y José Franco, decorados de Ribas:

—*Umbrales borrosos*, «tragedia moderna» de Carlos José Costas

—*Un día más*, «comedia» de Alfonso Paso y Medardo Fraile (*)

—*Uranio 235*, «poema escénico», de Alfonso Sastre (*)

Tercera función: 21 de junio de 1946, en el teatro Infanta Beatriz:

—*El 21 de marzo llega la primavera*, de José Franco (*)

—*Mundo aparte*, de José Gordón

—*Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio (*)



Después de la cuarta función las dificultades crecieron y los agobios económicos paralizaron al grupo y hasta marzo de 1947 no vuelve a haber noticias. En ese momento estaban ensayando en el Teatro María Cristina, cuya sala se ajustaba a un «teatro-laboratorio» como el pretendido. Anunciaban varias funciones: *Por vez primera*, de Eusebio García Luengo; *Comedia sonámbula* (*), de Alfonso Sastre y Medardo Fraile; *La honrada familia Frank*, de José Gordón y Alfonso Paso. Una segunda sesión con *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, «obra que nadie se ha atrevido a representar todavía». Una tercera con *Contigo y sin ti; Luz de otra orilla*, de Carlos José Costas, y *Cargamento de sueños* (*), de Alfonso Sastre.

Esto no se llevó a cabo y el 15 de noviembre vuelve a haber noticias sobre el grupo que se llama ahora «Teatro Experimental» y en un programa general anuncia funciones en el Teatro del Instituto Lope de Vega con estrenos de Azorín, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Pérez Valiente, José María de Quinto, Francisco Azorín, Julio Angulo, Federico García Lorca, José María Palacio, Eusebio García Luengo, Juan Guerrero, Alfonso Paso y José Gordón.

Medardo Fraile en «Teoría de Arte Nuevo» criticaba la falta de ayuda del ayuntamiento y elogiaba a Azorín por su apoyo. Alfonso Sastre en

---

Cuarta función: en el Teatro Lara, el 7 de septiembre de 1946:
—*Barrio del Este*, de Alfonso Paso (*)
—*Parábola de la tierra a pique*, de José Andrés
—*De 2 a 4*, de Julio Angulo
En noviembre tuvo lugar una sesión con la trilogía de *Lo invisible* de Azorín, dirigida por Medardo Fraile, *La arañita en el espejo*; *El segador*, por Alfonso Paso; y *Doctor Death, de 3 a 5*, por Alfonso Sastre.
Ya en 1948, el 9 de enero, en el Instituto Ramiro de Maeztu dieron una nueva función, dirigida cada pieza por su autor:
—*3 mujeres 3*, de Alfonso Paso (*)
—*El hermano*, de Medardo Fraile (*)
—*Cargamento de sueños*, de Alfonso Sastre (*)
—*Sed*, de José María de Quinto
Otra función tuvo lugar en el Instituto Cardenal Cisneros el 13 de febrero:
—*La escalera*, de Eusebio García Luengo, dirigida por Medardo Fraile
—*Cuando llega la otra luz*, de Carlos José Costas, dirigida por Alfonso Sastre (*)
—*Compás de espera*, de Alfonso Paso, dirigida por él mismo (*)
El 22 de marzo en el teatro Cardenal Cisneros se iniciaba una nueva línea: los intercambios con autores experimentales extranjeros:
—*La verdad también se inventa*, de Gino Saviotti (versión española de Gerardo Rodríguez de Castellanos)



«Teatro Experimental», defendía también sus proyectos y actividades, que continuaron en los meses siguientes con no pocas dificultades dando lugar a cuatro funciones. Aquí concluyó todo, salvo la aparición al año siguiente de la antología que aquí interesa con 15 obras (las señaladas con * más *El infierno negro*, de José Gordón, publicada pero no estrenada).

La antología tiene así un valor de síntesis de lo intentado por este grupo que se reclamaba de «vanguardia», «experimental» y en alguno de los programas hasta «independiente». Completan la antología un prólogo de Alfredo Marqueríe donde se refiere al grupo como de jóvenes apasionados por el teatro, que desean «sintonizar con la onda de nuestro tiempo» y que no tiene el grupo otra intención que hacer arte ni otra aspiración que la belleza. Y «Unas notas para un estudio» de Antonio Rodríguez de León (Sergio Nerva) recalcaban estas mismas actitudes. Un examen de las piezas permite describir las líneas maestras de *Arte Nuevo*: se trata de piezas cortas (eran escritores que cultivaban también en general el cuento) y variedad de géneros: farsa, tragedia, sainete.

Algunos temas resultan de tan recurrentes casi obsesivos: el paso del tiempo que da lugar a un intenso fatalismo: *Un tic-tac de reloj:* «Y yo los miraba con lástima. Porque ellos eran iguales que yo, como sería igual a mí el hijo de mi hijo» (1949: 43). La tesis de la comedia manifestada por el joven sería: «Destrozar la monotonía de los hombres» (1949: 49). En *Ha sonado la muerte* un reloj preside la escena; un grupo de personajes espera el momento de partir a la estación a tomar un tren. Pero no lo harán porque en el intervalo caerá una bomba en la casa. Se dice: «La muerte en los hogares teje su tela de araña sobre los relojes» (1949: 185). Adquiere el tema tonos existencialistas en *Cargamento de sueños* donde a través de Man se realiza una reflexión general sobre la condición humana y sus estrechos límites. En *Uranio 235,* escenificando la vida enferma en lo alto de una montaña (recuerda *La montaña mágica* de Thomas Mann).

La monotonía exaspera a los personajes en piezas como *El infierno negro* sobre la vida en un pueblo minero, haciéndose insufrible con la irrupción de la muerte después de un arduo proceso de acomodación de la protagonista. Todo su esfuerzo resulta así inútil una vez que su esposo ha muerto en un accidente de coche.

La guerra se reitera en varias obras. En *Ha sonado la muerte* es vista como absurda causa de muerte: Bernard, después de narrar el bombardeo de



la casa donde estaba su familia y tras ver representar la escena al hilo de su relato, comenta: «¿Para qué ha servido la guerra? El mundo sigue indiferente. Se ríe alegre y confiado... y va a la derrota. Son cientos y cientos de años. Veinte siglos desde aquel día en que alguien habló en una montaña. ¡Tantos siglos de odio, Henry! Me miráis como si fuera un loco... No habéis sentido la herida en vuestra carne.» (1949: 199) Y *Uranio 235* nace naturalmente del impacto de la bomba atómica en Japón y los temores que suscitan las armas de destrucción masiva (como se llaman ahora eufemísticamente).

La miseria de la vida urbana da lugar a *Barrio del Este* que presenta las míseras condiciones de vida de un barrio de Nueva York. En *El hermano* se ofrece la vida doméstica de una familia modestísima, en Madrid. La gran ciudad no es vista como tierra de promisión donde se puede progresar y mejorar de vida sino como un laberinto donde se sobrevive malamente.

En ese mundo hostil se encuentran muchas dificultades para comunicarse con lo que el tema incomunicación pasa a tener gran relevancia. En *Compás de espera*, que presenta las tensiones de varios personajes en una estación mientras esperan el tren alcanza su mejor expresión. El recelo y la desconfianza hacia el entorno se muestra como origen de conflictos en una sociedad deshumanizada.

Como si de una prolongación del teatro expresionista de las vanguardias se tratara, se dramatizan estados patológicos: *Cargamento de sueños* ofrece sueños extraños de un hombre rodeado de espiritistas. *Cuando llega la otra luz* escenifica la locura de Happen, un hombre acosado por fantasmas y se reconstruye cómo mató a su padre perseguido por la idea obsesiva de que debía eliminarlo

Se proponen vías de salida a estas situaciones, adquiriendo importancia una vez más la búsqueda del amor en parejas después de todo muy convencionales. En *Un día más*, Gisela y Norman; en *Barrio del Este*, el músico Reggie y Annie. En la comedia de tema cervantino, *Comedia sonámbula*, Alonso Quijano-Don Quijote y Aldonza-Dulcinea buscan el amor en sus locuras. En *Uranio 235*, dos jóvenes curados en el sanatorio de la montaña sueñan con rehacer sus vidas: esperan que su hijo que nació de las ruinas será feliz (pero en un giro último, ya crecido el hijo se mostrará la imposibilidad de la felicidad: conoce el poder de las armas nucleares. No es posible mantenerlo en la inocencia). *Armando y Julieta* aunque en clave de farsa dramatiza las

tensiones que provoca el amor. O *Tres variaciones sobre una frase de amor* es un nuevo análisis de la pasión amorosa. *El 21 de marzo llega la primavera* escenifica en clave de sainete una historia de amor: dos jóvenes se enamoran mientras están colgados en un ascensor y vienen a rescatarlos.

Se lanzan mensajes de esperanza aunque el presente sea desolador: una obra como *Ha sonado la muerte* concluye con una llamada esperanzada a la juventud: «La vida sigue, Bernard. En esta juventud que ríe está la semilla de un mundo nuevo. Hay que tener fe en la juventud indiferente y sufrida porque ella formará un mundo de ilusiones. ¿No comprendes, Bernard?» (1949: 199).

Se introducía de este modo una reflexión sobre acuciantes problemas de la sociedad contemporánea a la vez que se tanteaban caminos formales nuevos. Es llamativa la ruptura de las convenciones escénicas con distintos procedimientos en lo que parecen haber tenido una extraordinaria importancia los modelos norteamericanos, Thornton Wilder sobre todo (J. London, 1997). Tanto impacto tuvo la situación que en la farsa *Armando y Julieta*, con la libertad que otorga el género, se dice en un momento dado: «Por otra parte, justo es reconocer que desde que a Thornton Wilder se le ocurrió lo del explicador, parece ser que esto de hablar al público se lleva mucho. Claro que como la cosa siga por este camino, pronto llega el día en que las obras se representen en el patio de butacas con ustedes de actores y nosotros vengamos a aplaudirles desde el escenario.» (1949: 280)

Esto dio lugar al uso de técnicas que produjeron una peculiar metateatralidad que hace que comparezcan en escena tramoyistas (*Un tic-tac de reloj, Ha sonado la muerte*) o que los cambios de escena se hagan a la vista.

La utilización explicadores: en *Un tic-tac de reloj*, el autor se dirige al público para presentarles un personaje que les hablará durante un tiempo. *Un día más* transcurre en un parque de N. York. Grogan comenta cosas de las gentes que vienen por allí con sus pequeñas tragedias, a medida que van compareciendo. En *Ha sonado la muerte*, el periodista Henry Rudgwick realiza un «reportaje escénico», haciendo entrar en escena a Bernard para que cuente la muerte de su familia en un bombardeo; solamente él se salvó porque había salido a mirar horarios de tren. Y en *3 mujeres 3*, otra vez se recurre a la presencia del autor en escena que dialoga con personajes y con el público. O se recurre al desdoblamiento de espacios mediante cortinas y otros artificios como en *Uranio 235.*

Se cuestionaba así la mímesis tradicional, pero aún más con otros procedimientos que conllevan la ruptura del tiempo y el espacio: conviven en la escena seres vivos y otros fallecidos: en *Un tic-tac de reloj,* mientras el personaje raro cuenta la historia de Marta Lexy y Samuel Shon fallecidos hace un tiempo, éstos salen a escena y son invitados a contar cómo era su vida. Se van troceando sus relatos con las comentarios del joven. O mientras Bernard cuenta la muerte de su familia por un bombardeo en *Ha sonado la muerte* comparecen los personajes muertos en escena como si estuvieran viviendo. En *Comedia sonámbula*, se mezclan personajes fallecidos y otros que se suponen reales: el mundo es fantasmal en la vieja casa solariega manchega. *Cargamento de sueños* tiene como escenario una llanura inhóspita llena de esfinges, transgrediéndose las normas de tiempo y espacio, para realizar un ceremonial espiritista. Y en *Cuando llega la otra luz*, en su locura, a Happen se le aparecen personajes, entre ellos su padre al que mató arrastrado por una obsesión.

No agotan éstos los procedimientos de ruptura del realismo: *3 mujeres 3* incluye entre sus personajes un perro que habla. *Comedia sonámbula* presenta un ámbito fantasmal manchego donde vive Aldonza con un ama y donde el tiempo no pasa. O, en clave de farsa, en *Armando y Julieta* se mezclan personajes reales con otros «divinos»: Cupido, Oberón.

Arte Nuevo quedó así como un hito de un movimiento que en los años siguientes se prolongó en otras iniciativas. Desaparecido el grupo, José Gordón creó con José María de Quinto *La carátula*, que estrenó entre otras obras *La casa de Bernarda Alba*.[6]

Alfonso Paso y Alfonso Sastre en la Universidad se incorporaron al TUDE (Teatro Universitario de Ensayo, dirigido por Jesús Fernández Santos y Florentino Trapero). Después Sastre, Paso y otros amigos crearon *La*

---

6 M. Aznar, «José María de Quinto, critico teatral del realismo social», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, vol. 4, n.º 1, pp. 207-32.

El estreno más importante fue sin duda *La casa de Bernarda Alba* (20-III-1950) en el Teatro del Parque móvil de los Ministerios de Madrid, una sola representación: Amparo Reyes (Bernarda), Martirio (Berta Riaza), María Luisa Romero (Adela), Lola Gaos.

En sus dos años de andadura ofreció este teatro además*: La desconocida de Arras*, de Armand Salacrou; *El zoo de cristal*, de T. Williams; *La celda*, de Marcel Moloudji; *La señorita Julia*, de Strindberg; *Intimidad*, de Pellerin; *Más fuerte que ellos*, de B. Shaw*; A Electra le sienta bien el luto*, de O'Neill.



Vaca Flaca como teatro independiente donde montaron tres piezas de Tennessee Williams: *Auto de fe*, *La dama del insecticida Larkspur* y *27 vagones del algodón*.

Siguió *La Carátula* entre 1949-1952, que dio O'Neill, Miller, etc. Se puso en marcha también *El Duende* de Juan Guerrero Zamora: Anouilh, *Ardela*, en versión de José Luis Alonso. *El Candil* entre 1951-1955 de preferencias francesas sobre todo en su repertorio. El *Teatro de Arte* de Carmen Troitiño y José Luis Alonso trabajó mucho también sobre todo con nuevos autores franceses y autores como Unamuno o Valle-Inclán empezaron a tener consideración lo mismo que en un pequeño teatro que promovió en el Instituto Italiano de Cultura entre 1950-1952 Fernando Fernán Gómez. Entre 1954-1966 se puede hablar de un verdadero florecimiento de estos teatros según Valembois (1976).

Y Sastre, Paso, Quinto, Fraile y Gordón comenzaron a colaborar en la revista oficialista *La Hora* en 1948 que acogió otros manifiestos y documentos mejor conocidos como el «Manifiesto del T. A. S.» (Caudet, 1994). El tono belicoso es evidente en estas colaboraciones; así en «Frente teatral» (10-XII-1948):

> Los grupos de jóvenes han sido recluidos en lazaretos. Son peligrosos. Se debaten en trance de ahogo. Siguen abiertas las grandes salas a la estupidez y a la grosería. Espectáculos flamantes, viejos juguetes cómicos y anodinas revistas. «Entrad y embruteceos».

Se criticaba en estas páginas el teatro que se hacía, incluidos los teatros nacionales, y se reclamaba un teatro experimental igualmente subvencionado para tantear otros caminos (Caudet reúne varios textos, 1944: 115-6):

> Estamos hartos de teorizar en artículos y conversaciones; exigimos un escenario donde la juventud pueda iniciar o proseguir su estudio del teatro, donde el hombre joven pueda capacitarse personalmente para la ulterior tarea que le estará encomendada: la dirección o colaboración en los teatros del Estado, y los viajes por las ciudades y los pueblos de España para que la semilla del dramaturgo no se pierda. Porque nuestra tarea es tarea de amplitud, de ensanchamiento, de expansión teatral; nadie nos encasille, pues, dentro de un teatro «de minorías», de un teatro puramente intelectual y esotérico, aunque de momento las circunstancias nos obliguen a actuar en reducido ámbito. («Llamada al frente teatral», *La Hora*, 3-VI-1949)

Como Caudet estudia todo apuntaba a comienzos de los años cincuenta hacia una politización del teatro en las reflexiones de gentes como



Sastre (1944: 118 y ss.) En los textos publicados en *La Hora* y otras revistas es fácil encontrar testimonios acerca de cómo se imponía el abandono del «teatro experimental» y del «teatro de minorías» para ir cada vez más hacia un teatro de agitación social, que se reconoce en dramaturgos como Erwin Piscator prontamente reivindicado por Alfonso Sastre («Sentido político de "Teatro de agitación"», 4-VI-1950) o también otros autores comprometidos.

La última antología a la que voy a referirme —*Teatro experimental español (Antología e historia)* (1965)— recoge esta tradición cercana y trata de articularla en un sentido más general. La publicó la editorial Escélicer en 1965 con un ensayo preliminar en José Gordón, quien en su advertencia preliminar ya decía:

> Si el teatro ha sido siempre un arte heroico, y hay miles de ejemplos que lo garantizan, el teatro experimental como avanzadilla, como vanguardia del propio teatro, lo es mucho más. Su historia está escrita con muchas renunciaciones, con mucho dolor, sobre todo en la última etapa, la que viene después de la guerra española. En ella se jugaba el teatro vivir o morir y, como podrá verse al final, si vive se lo debe en gran parte a esta vanguardia que hoy ocupa, en autores, actores y directores, una gran parte del grueso cuerpo del teatro. Por otra parte —el teatro es siempre escenario y público—, contribuyó de una forma definitiva a elevar el tono y el gusto del público, tanto en los teatros de «autores» como en el teatro de «información». (J. Gordón, 1965: 10-1.)

El horizonte de esta antología no es solamente la primera década de posguerra, naturalmente, sino también los quince años siguientes donde se fueron ampliando las posibilidades materiales y el conocimiento de nombres extranjeros. Su aparición coincide por otra parte con un momento de profundos cambios en algunos de los ámbitos donde la búsqueda de un teatro diferente había sido perseguida con mayor tenacidad: la Universidad. Con los movimientos estudiantiles de los años sesenta se quebró definitivamente el SEU y la tutela que ejercía en las actividades teatrales universitarias. Se iniciaban por entonces otras formas de producción que llevarían pronto a los llamados teatros independientes, que alcanzaron un gran protagonismo social en la década siguiente (Rubio Jiménez, 1999; Santolaria, 1999).

Interesa destacar en esta antología la visión ya distanciada de lo sucedido en los años cuarenta por uno de los protagonistas de *Arte Nuevo*, José Gordón, pero además, el ensanchamiento de horizontes buscado. En dos sentidos: históricamente, perfilando una verdadera historia del teatro «expe-



rimental» español y por otra, dando cabida en la antología a textos dramáticos no españoles, pero que jugaron un papel modélico notable para los jóvenes dramaturgos españoles. El libro se sitúa así —y lo subraya su subtítulo— en un espacio intermedio entre el ensayo histórico y la antología de textos representativos, que aquí se dan fragmentados. Como ensayo histórico es uno de los primeros intentos de historiar estas formas de producción teatral no comerciales, impulsadas por motivaciones sobre todo estéticas.

La precisión no es grande pero comparecen ya al fin los autores del 98 aunque aún se escribe que «Los del 98 no quedaron en el teatro.» (1965: 15). Esta operación de rescate de la faceta dramática de aquellos escritores era aún tímida, pero lleva a reivindicar el *Teatro Íntimo* de Adrián Gual o *El Mirlo Blanco*, de los Baroja. Y si se piensa en autores, a Azorín (*Lo invisible*, *Brandy, mucho brandy*), Unamuno (*Soledad*), Pío Baroja (*Arlequín, mancebo de botica*). No estaba muy lejos de algunos artículos de Melchor Fernández Almagro en aquellos años llamando la atención sobre esta faceta de los noventayochistas y habría que esperar a los años setenta para que se publicaran algunas monografías ya de conjunto. Es muy notable señalar que Valle-Inclán no comparece todavía antologado, aunque había jugado un papel notable en los últimos años en los TEU y es mencionado indirectamente al hablar de García Lorca o de Rivas Cherif (Rubio Jiménez, 1999). Probablemente hubo problemas de gestión de los derechos de autor y esto impidió su publicación.

La fidelidad a Azorín del antólogo acaso se deba a la actitud abierta del viejo escritor y a que sus textos fueron constantes en los escenarios universitarios y en los grupos experimentales. Importante era la llamada de atención sobre Cipriano Rivas Cherif que «fue auténtico luchador teatral» (1965: 16) o su colaborador Felipe Lluch. Creo que es la primera reivindicación del que hoy consideramos el gran director teatral de los años veinte y treinta y hombre clave con sus teatros experimentales: *El Caracol*, *El Cántaro roto* (dirigido por Valle, según él, 1965: 26), la TEA (*Teatro Escuela de Arte*), donde se hallaba José Franco.

Y quizás lo más notable es la emergencia decidida de García Lorca como hombre de teatro dirigiendo La Barraca (1965: 19-20), colaborando con el grupo «Anfistora» del Club Femenino de Cultura, que dirigía María Martínez Sierra (1965: 21-3). Y como dramaturgo: se antologan unas páginas de *Así que pasen cinco años* y otras de *La casa de Bernarda Alba*.



Ya en la posguerra su interés se centra en los teatros íntimos: José Luis Alonso, *La Carbonera* (de Pilar Salas), el del Instituto Italiano de Cultura, *La Carátula* o *Dido*. Y naturalmente no podía faltar *Arte Nuevo* donde el mismo antólogo jugó un papel notable (1965: 31-42). Por más que Gordón diga que habla «desapasionadamente» es evidente el protagonismo que le concede y que refuerza la presencia amplia de textos de aquel teatro: *Un tic-tac de reloj* (Gordón y Paso), *Cargamento de sueños* (Sastre), *Tres variaciones sobre una escena de amor* (José María Palacios), *Tres mujeres, tres* (Paso), *El hermano* (Medardo Fraile).

Si *Tres sombreros de copa*, de Mihura, parece hito notable del TEU, no lo es tanto *Un día de Gloria*, de Víctor Ruiz Iriarte. Y el reconocimiento del papel jugado por una serie de obras estrenadas en los grandes teatros es indudable: *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder y *La herida del tiempo*, de J. B. Priestley. Los teatros aficionados y los teatros universitarios se apropiaron de ellas con auténtico fervor como comprobé estudiando sus repertorios (Rubio Jiménez, 2001). Los historiadores del teatro español posterior no han prestado la atención que merecen a estos dramas, por sí mismos y porque desencadenaron modos de escritura teatral novedosos.

Y un papel notable jugaron otros dramaturgos que se citan en el apartado «Teatro de información»: Anouilh (*Antígona*), Armand Salacrou (*La desconocida de Arrás*), Giraudoux (*No habrá guerra en Troya*). Beckett (*Esperando a Godot*). O los norteamericanos Tennessee Williams (*El zoo de cristal*) y Thornton Wilder (*La piel de nuestros dientes*).

No están todos los autores representativos del momento, pero es una muestra significativa de una de las partes peor estudiadas del teatro español de posguerra: la recepción del teatro extranjero que ayudó a liberar de planteamientos autárquicos al teatro español. Mas allá de las historias oficiales, estas antologías han ayudado a la permanencia de la memoria a pesar de avatares históricos graves. No es poco mérito. Son hitos notables en el camino del teatro español y muy particularmente en su camino de normalización, recuperando autores que desde otras instancias se trataba de silenciar a la vez que se concedía un espacio justo a jóvenes dramaturgos inquietos.



This page intentionally left blank



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS[1]

1 Las entradas señaladas con un asterisco corresponden a historias y antologías de la literatura española (siglos XVIII-XX) en un sentido muy amplio. Todas las referencias remiten a la edición citada por los autores de este libro. Las obras sin autor están alfabetizadas por la primera palabra de su título (sin tener en cuenta los determinantes iniciales). Cuando una misma obra ha sido citada por diferentes ediciones, se incluyen los distintos años de publicación separados por punto y coma. Antonio Martín Ezpeleta ha refundido este repertorio y lo ha completado con la información incluida entre corchetes.



This page intentionally left blank

ABAD, Francisco (1983), *Caracterización de la literatura española y otros estudios,* Madrid, UNED.

AGUIAR Y SILVA, Víctor Manuel de (1972), *Teoría de la Literatura,* Madrid, Gredos.

AGUILERA SASTRE, Juan (1993), «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional Español», *Historia de los Teatros Nacionales,* Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Educación y Ciencia, vol. 1, pp. 41-67.

*ALCALÁ GALIANO, Antonio (1845), *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el s. XVIII,* Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica. [Lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid por Antonio Alcalá Galiano; redactadas taquigráficamente por Nemesio Fernández Cuesta y corregidas por el autor; 1.ª ed., 1844.]

*— (1969), *Literatura española del siglo XIX,* Madrid, Alianza. [Ed., introd. y notas de Vicente Llorens; 1.ª ed., 1834.]

ALDARACA, Bridget, Edward BAKER y John BEVERLEY (eds.) (1990), *Texto y sociedad: problemas de historia literaria,* Amsterdam / Atlanta, Rodopi.

ALEWYN, Richard (1959), *L'Univers du Baroque,* París, Gonthier. [También hay ed. de 1964.]

ALFONSO X (1930), *General Estoria,* Madrid, Centro de Estudios Históricos. [Ed. de Antonio G. Solalinde.]

ALONSO, Dámaso (1956), *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de don Marcelino,* Madrid, Gredos.

— (1957), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos. [1.ª ed., 1951.]

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1987-88), «Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII», *Anales Cervantinos,* n.º 25-26, pp. 47-63.

— (1991), *La novela del siglo XVIII,* Madrid / Gijón, Júcar.

— y Antonio MESTRE (1995), «La nueva mentalidad científica. El ensayo y la ciencia literaria», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII,* Madrid, Espasa-Calpe, vol. 1, pp. 49-135.



ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX,* Madrid, Taurus.

ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, Manuel (1996), *La antigüedad en la historiografía española del siglo XVIII: el marqués de Valdeflores,* Málaga, Universidad de Málaga.

*AMADOR DE LOS RÍOS (1861-65), *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, Imprenta José Rodríguez. [Ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1984, 7 vols.]

ANDERSON, Benedict (1994), *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism,* Nueva York, Verso.

*ANDERSON IMBERT, Enrique (1963), *Spanish American Literature. A History,* Detroit, Wayne State University Press. [1.ª ed. en español, 1954; *Historia de la literatura hispanoamericana,* México, FCE, 1968.]

*ANDRÉS, Juan (1784-806; 1997-2000), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* Valencia, Verbum / Biblioteca Valenciana, 6 vols.; *Origen y progresos,* Madrid, Sancha, 1784-1806, 10 vols. [Ed. de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera, 1997-2000; dir. de Pedro Aullón de Haro, 1997-2000; trad. del italiano original de Carlos Andrés, 1784-1806, 1997-2000; 1.ª ed., *Dell'Origen, progressi e stato attuale d'ogni Letteratura,* Parma, 1782-99, 7 vols.]

ANZULOVIC, Branimir (1974), «Mannerism in Literature: a review of research», *Yearbook of Comparative and General Literature* (Bloomington), n.º 23, pp. 54-66.

ARISTÓTELES (1974), *Poética,* Madrid, Gredos. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra; ed. trilingüe.]

*ARJONA, Manuel María (1806), «Plan para una historia filosófica de la poesía española», *Minerva,* n.º 67, 22 de agosto, pp. 73-81.

*ARMONA Y MURGA, José Antonio de (1988), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España,* Vitoria / Gasteiz, Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones. [Pról., ed. y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García; 1.ª ed., 1785.]

AUERBACH, Erich (1966), *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media,* Barcelona, Seix Barral.

— (1998), *Figura,* Madrid, Trotta. [Pról. de J. M. Cuesta Abad; trad. española de Y. García Hernández y J. A. Pardos.]

AULLÓN DE HARO, Pedro (1984), *El ensayo en los siglos XIX y XX,* Madrid, Playor.

— (1987), *Los género ensayísticos en el siglo XX,* Madrid, Taurus.

— (1994), «Reflexiones sobre el concepto histórico de la Literatura y el Arte», en *Teoría de la historia de la literatura y el arte. Teoría/Crítica,* Madrid / Alicante, Verbum / Universidad de Alicante, vol. 1.



AULLÓN DE HARO, Pedro (2002), «Juan Andrés: Historiografía, enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia de la Literatura Universal y Comparada», en Pedro Aullón de Haro, Jesús García Gabaldón y Santiago Navarro Pastor (eds.), *Juan Andrés y la teoría comparatista,* Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 17-26.

AUMONT, Jacques (2001), *La estética hoy,* Madrid, Cátedra. [Trad. española de M. A. Galmarini.]

BAASNER, Frank (1995), *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfägen bis 1868,* Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann.

— (1998), «Una *época clásica* controvertida. La polémica sobre el *Siglo de Oro* en la historiografía española de los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura,* vol. 60, n.º 119, pp. 58-78.

*BAJTÍN, Mijail M. (1982), «Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*», en *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, pp. 347-353.

BAKER, Edward, (2001), «Nuestras antigüedades. La formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania,* vol. 61, n.º 209, pp. 813-830.

*BARJA, César (1922), *Literatura española. Libros y autores clásicos,* Brattleboro, The Vermont Printing. [3.ª ed. revisada, 1923.]

*— (1925), *Literatura española. Libros y autores modernos: siglos XVII y XIX,* Madrid, Sucursal de Rivadeneyra. [1.ª ed., 1924; Los Ángeles, 1933.]

*— (1935), *Literatura española. Libros y autores contemporáneos: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, A. Machado, Pérez de Ayala…,* Nueva York, G. E. Stecher. [También ed. de Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.]

BARTH, John (1985), «La literatura postmoderna», *Quimera,* n.º 46-47, pp. 12-21.

BARTHES, Roland (1963) «Histoire ou littérature?», en *Sur Racine,* París, Seuil, pp. 147-167.

— (1966), *Critique et verité,* París, Seuil.

*BATAILLON, Marcel (1977; 1978), *Erasmo y el erasmismo,* Barcelona, Crítica. [1.ª ed., 1973.]

*BATTEUX, Charles (1797-1805), *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes,* Madrid, Imprenta de Sancha, 9 vols. [Trad. del francés original al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Agustín García de Arrieta; 1.ª ed., 1763.]

BECKER, Eva D. (1970), «Klassiker in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860», en J. Hermand y M. Windfuhr (eds.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche,* Stuttgart, pp. 349-370.



BECKER, Eva D. (ed.) (1972), *Schiller in Deutschland 1781-1970,* Fráncfort del Main, Diesterwerg [1.ª ed., 1970.]

BELTRÁN, Luis (2003), «Bajtín y la nueva historia literaria», en Bénédicte Vauthier y Pedro M. Cátedra, eds., *Mijail Bajtín en la encrucijada de la Hermenéutica y las Ciencias Humanas,* Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 119-139.

— «Los límites del nuevo historicismo», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. [En prensa.]

— «New Historicism and Hispanism», en L. Fernández Cifuentes y B. Epps (eds.), *Spain Beyond Spain: The Spaces of Literary History,* Lewisburg, Bucknell University Press. [En prensa.]

*BELTRÁN, Vicente (2002), *Poesía española: Edad Media: lírica y cancioneros,* Barcelona, Crítica, vol. 2. [Vol. 1, Fernando Gómez Redondo (1996).]

BELL, A. (1928)*, Fray Luis de León. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Barcelona, Araluce.

*BELL, Aubrey F. G. (1944), *El Renacimiento español,* Zaragoza, Ebro. [Trad. española; 1.ª trad. al español, Barcelona, Araluce, 1928; ed. original en inglés, 1925.]

*— (1947), *Literatura castellana,* Barcelona, Juventud. [Trad. española; ed. original en inglés, 1938.]

BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán,* Madrid, Taurus. [Trad. española de José Muñoz Millares; ed. original en alemán, 1928.]

*BERARD, Augusta Blanche (1866), *A Manual of Spanish Art and Literature,* Filadelfia, Cowperthwait.

BERGHAHN, Klaus Leo (1986), «Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im XIX. Jahrhundert», en *Schiller. Ansichten eines Idealisten,* Fráncfort del Meno, Athenäum.

*BERGUA, José (ed.) (1935), *Las mil mejores poesías de la Lengua castellana (1135-1935. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana),* Madrid, Sáez Hnos. [Numerosas ediciones posteriores.]

BERNIKOW, Louise (1974), *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1522-1950,* Nueva York, Vintage.

BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture,* Londres, Routledge.

*BLAIR, Hugo (1798-1801), *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras,* Madrid, Oficina de Antonio Cruzado y García, 4 vols. [Trad. española de José Luis Munárriz; 1.ª ed., 1783.]

*BLANCO GARCÍA, Francisco (1891-94), *La literatura española en el siglo XIX,* Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 3 vols.

*BLECUA, José Manuel (1951), *Historia de la literatura: Quinto curso,* Zaragoza, Librería General (Aula). [1.ª ed., 1944.]



* BLECUA, José Manuel (1954*a*), *Historia de la literatura: Sexto curso,* Zaragoza, Librería General (Aula).

*— (1954*b*), *Historia y textos de la literatura española,* Zaragoza, Librería General (Aula), 2 vols. [1.ª ed., 1951.]

BLESA, Túa (1990), *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat,* Zaragoza, Lola editorial.

— (2000), «Textimoniar», *Prosopopeya. Revista de Crítica Contemporánea,* n.º 2, otoño-invierno, pp. 75-91.

— (2001), «Prescripciones», *Signa,* n.º 10, pp. 219-232.

— (2003), «Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil,* 1», en Túa Blesa y María Antonia Martín Zorraquino (eds.), *Homenaje a Gaudioso Giménez. Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Departamento de Lingüística General e Hispánica de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 123-133.

— «Un fraude en toda regla*: Historia abreviada de la literatura portátil*, 2», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* n.º 12-13. [En prensa.]

BLOCH, Marc (1952), *Introducción a la Historia*, México, FCE. [Trad. española de Marc Bloch; 1.ª ed., *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien,* París, Armand Colin, 1949.]

BOCKHOLDT, Rudolf (ed.) (1987), *Über das Klassische,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp.

*BOGGS, Ralph S. (1937), *Outline History of Spanish Literature,* Boston, D. C. Heath.

BONNET, Jean-Claude (1978), «Naissance du Panthéon», *Poétique,* n.º 33, pp. 46-65.

BORGES, Jorge Luis (1956), *Ficciones,* Buenos Aires, Emecé.

BOURDIEU, Pierre (2002), *Lección sobre la lección,* Barcelona, Anagrama. [Trad. española de T. Kauf.]

*BOUTERWEK, Friedrich (1829; 1847; 2001), *Historia de la literatura española: desde el siglo* XIII *hasta principios del* XVI*,* Madrid, Aguado; Madrid, Verbum, 2001. [Trad. española de José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, 1829, 2001; ed. de Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel, 2001; trad. inglesa de Thomasina Ross, *History of Spanish Literature,* Londres, David Bogue, 1847; ed. original en alemán, 1804.]

BRAY, René (1927), *La Formation de la doctrine classique en France,* París, Hachette.

BRINK, C. O. (1963), *Horace on Poetry: Prolegomena on the literary Epistles,* Cambridge, Cambridge University Press.

BRODY, Jules (ed.) (1966), *French Classicism. A Critical Miscellany,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall.



BROWN, Marshall (2002), «Rethinking the Scale of Literary History», en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory,* Oxford, Oxford University Press, pp. 116-154.
— (ed.) (1995), *The Uses of Literary History,* Durham, Duke University Press.
Bulletin of International Committee of Historical Sciences. Proceedings of the First International Congress of Literary History (1932), n.º 14.
BÜRGER, Peter (1985), «On Literary History», *Poetics,* n.º 14, pp. 199-207.
BURY, Emmanuel (1993), *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680,* París, Nathan.
*CAMPOS, Jorge (1946), *Historia universal de la literatura,* Madrid, Pegaso.
*— (ed.) (1941), *Poesía lírica castellana,* Valencia, Jesús Bernés.
*— (ed.) (1959), *Poesía española. (Antología),* Madrid, Taurus.
CANTIMORI, Delio (1962), «L'età barocca», en AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960. Relazioni e discussioni,* Roma, Accademia nazionale dei Lincei, pp. 395-417.
*CAPMANY Y DE MONTPALAU, Antonio de (1786-94), *Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana,* Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 5 vols. [1.ª ed., 1776-79.]
*CARILLA, E. (1969), *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Nova.
CARNERO, Guillermo (1978), *Orígenes del Romanticismo reaccionario española: el matrimonio Böhl de Faber,* Valencia, Universidad.
CARO BAROJA, Julio (1970), *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo,* Madrid, Seminarios y Ediciones.
CARRERAS ARES, Juan José (2000), *Razón de Historia. Estudios de historiografía,* Madrid, Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza. [Sel. y nota preliminar de Carlos Forcadell.]
*CARRERE, Emilio (1906), *La corte de los poetas. Florilegio de Rimas Modernas,* Madrid, Pueyo.
CASALDUERO, Joaquín (1963), «Ángel del Río (1901-1962)», *Hispanic Review,* n.º 31, pp. 65-66.
— (1969), «Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco», en Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas (eds.), *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano,* Madrid, Alcalá, pp. 87-96.
CASTRO, Américo (1929), «Sobre el Renacimiento en España», *La Nación* (Buenos Aires), 20 de noviembre, p. 15.
*— (1948), *España en su historia: cristianos moros y judíos,* Buenos Aires, Losada. [En la 2.ª ed., el autor cambio el título por *La realidad histórica de España,* en Castro (1954).]



CASTRO, Américo (1949), «Del enfoque histórico y la no hispanidad de los visigodos», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), n.º 3, pp. 217-263.

*— (1954), *La realidad histórica de España,* México, Porrúa.

— (1957), «Ser y valer: dos dimensiones del pasado histórico», *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura,* n.º 24, pp. 3-12.

*CASTRO LEAL, Antonio, y otros (1914), *Las cien mejores poesías (líricas) mejicanas,* México, Porrúa Hermanos.

Catalogus Librorum doctoris D. Joach. Gómez de la Cortina (1854-62), Madrid, Eusebio Aguado.

CAUDET, Francisco (1994), «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. (Homenaje a Eugenio de Nora),* Madrid, Gredos, pp. 109-126.

CEBRIÁN, José (1989), «*Plan filosófico* de Manuel María de Arjona», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes,* n.º 117, julio-diciembre, pp. 327-336.

— (1992), «La *Historia literaria de España* de los Mohedano: concepto, finalidad y primeros reparos», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII,* n.º 2, pp. 57-71.

— (1996), «Historia literaria», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII,* Madrid, CSIC / Trotta, pp. 513-592.

— (1997), *Nicolás Antonio y la Ilustración española,* Kassel, Reichenberger.

*CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1973), *Historia de la lengua y literatura castellana (comprendidos los autores hispano-americanos),* Madrid, Gredos, 7 vols. [Ed. facsimilar; 1.ª ed., 1915-22.]

*CERDÁ Y RICO, Francisco (ed.) (1781), *Gerardo Joannis Vossii, Rhetoricae contractae, sive partitionum oratoriarum libro quinque, cum tabulis synopticis…,* Madrid, Antonio Sancha. [«Las adiciones de Cerdá ocupan casi la mitad del texto y constituyen un índice biográfico y bibliográfico de los retóricos españoles. La dedicatoria es al Conde de Campomanes»: Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1981-2001, 10 vols.]

CERTEAU, Michel de (1975), *L'écriture de l'histoire,* París, Gallimard. [2.ª ed.]

*CHABÁS, Juan (1944), *Nueva historia y manual de la literatura española,* La Habana, Cultural. [1.ª ed.; 1.ª ed. autorizada por el autor, 1952; después reeds. en *Historia de la literatura española*, La Habana, Editora Pedagógica, 1966, o La Habana, Pueblo y Educación, 1974; ed. revisada por Javier Pérez Bazo en Chabás (2001).]

*— (2001), *Literatura española contemporánea 1898-1950,* Madrid, Verbum. [Ed. de Javier Pérez Bazo, con la colab. de Carmen Valcárcel; 1.ª ed., La Habana, Cultural, 1952.]



*CHANDLER, Richard E. (1991), *A New History of Spanish Literature,* Baton Rouge, Louisiana State University Press. [Ed. revisada; 1.ª ed., 1961.]

CHECA BELTRÁN, José (2002*a*), «En busca del canon perdido: el siglo XVIII», *Studi Ispanici,* Pisa / Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 95-115.

— (2002*b*), «El libro: la *Colección de poetas castellanos* (1786-1798)», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria,* Madrid, CSIC / Instituto de la Lengua Española, pp. 109-128.

CHÉDOZEAU, Bernard (1989), *Le Baroque,* París, Nathan.

**Las cien mejores poesías modernas (líricas*) (1925), Madrid, Mundo Latino.

*CLARKE, Butler (1893), *Spanish Literature. An Elementary Handbook,* Londres, Swan Sonnenschein; Nueva York, Macmillan.

*COBOS, Ricardo (1943), *Síntesis de Literatura, extranjera y nacional,* Madrid, Nuevas Gráficas. [1947.]

*COESTER, Alfred (1916), *The Literary History of Spanish America,* Nueva York, The Macmillan.

*COHEN, J. M. (1956), *The Penguin Book of Spanish Verse,* Harmondsworth, Penguin Books.

COHEN, Ralph (1991), «Genre Theory, Literary History, and Historical Change», en David Perkins (ed.), *Theoretical Issues in Literary History,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 85-113.

COLEBROOK, Claire (1997), *New Literary Histories. New Historicism and Contemporary Criticism,* Manchester, Manchester University Press.

*COLEMAN, Sarah (1936), *An Outline of Spanish Literature with Reading References,* Ithaca / Nueva York, The Thrift Press.

COMPAGNON, Antoine (1983), *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust,* París, Seuil.

*CONTI, Juan Bautista (trad.) (1782-90), *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano,* Madrid, Imprenta Real. [Traducidas en verso toscano e ilustradas por Juan Bautista Conti.]

*CORTÉS PUENTE, José (1926), *Lecturas amenas,* Buenos Aires / Madrid, M. G. Hernández y Galo Sáez.

*— (ed.) (1920), *Joyas de la poesía castellana. Escogidas entre las producciones de los mejores poetas españoles y americanos,* Buenos Aires / Madrid, Juan Roldán.

CRISPIN, John (2002), *La estética de las Generaciones de 1925,* Valencia, Pre-Textos / Vanderbilt University.

CROCE, Benedetto (1931), «Introduction», a Francesco de Sanctis, *History of Italian Literature,* Nueva York, Harcourt, Brace, 1931. [Trad. inglesa de Joan Redfern.]



*CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura Europea y Edad Media latina,* México, FCE. [Trad. española de Margit Frenk y Antonio Alatorre del original alemán, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, Francke, 1948.]

DANDREY, Patrick (1996), «Qu'est-ce le classicisme?», en H. Méchoulan y J. Cornette (eds.), *L'État classique,* París, Vrin, pp. 43-67.

DE MAN, Paul (1983), «Literary History and Literary Modernity», en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism,* Minneapolis, Minnesota University Press, pp. 142-165. [2.ª ed. revisada; 1.ª ed., 1971.]

DEACON, Philip (1978), «La historia interna de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII,* n.º 6, pp. 62-82.

DEJOB, Charles (1975), *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux Arts chez les peuples catholiques,* Bolonia, Arnaldo Forni. [1.ª ed., París, 1884.]

DELÈGUÉ, Yves (2002), «La Littérature en questions (quelques remarques encore sur l'Histoire littéraire)», *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* año 102.º, n.º 1, pp. 3-14.

DELEUZE, Gilles (1988), *Diferencia y repetición,* Barcelona, Júcar. [Trad. española de Alberto Cardín; 1.ª ed., *Différence et répétition,* París, PUF, 1968.]

DELFAU, Gérard, y Anne ROCHE (1977), *Histoire / Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, París, Seuil.

DERRIDA, Jacques (1989), «Tener oído para la filosofía», *Anthropos. Suplementos,* n.º 13, marzo, pp. 89-94. [Entrevista de Lucette Finas; trad. española de Cristina de Peretti; *La Quinzaine littéraire,* 16-30 de noviembre de 1972.]

— y Antoine SPIRE (2002), *Au-delà des apparences,* Burdeos, Le bord de l'eau.

*DEYERMOND, Alan D. (1991), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media. Primer suplemento,* Barcelona, Crítica, vol. 1/1. [Dir. de Francisco Rico; Francisco Rico (1980-2000).]

*— (ed.) (1980), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media,* Barcelona, Crítica, vol. 1. [Dir. de Francisco Rico; Francisco Rico (1980-2000).]

*DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1945), *Historia de la literatura universal,* Barcelona, La Espiga, 2 vols.

*— (1948), *Historia de la poesía lírica española,* Barcelona, Labor. [2.ª ed.]

— (1949), «Esquema historiográfico de la Literatura española», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas,* Barcelona, Barna, 1949, vol. 1, pp. LXVIII-LXXV. [La obra consta de 6 vols., editados entre 1949 y 1967.]



Díaz-Plaja, Guillermo (1963), *El estudio de la literatura (Los métodos históricos),* Barcelona, Sayma.

— (1971*a*), *Hacia un concepto de la literatura española. (Ensayos elegidos 1931-1941),* Madrid, Espasa-Calpe. [5.ª ed.]

*— (1971*b*), *A History of Spanish Literature,* Nueva York, New York University Press. [Trad. inglesa de Hugh A. Harter; 2.ª ed.]

Diego, Gerardo (1965), «Ángel del Río en Soria», *Revista Hispánica Moderna,* n.º 31, pp. 120-123.

*— (ed.) (1932), *Poesía española. Antología 1915-1931. Selección de sus obras publicadas e inéditas,* Madrid, Signo. [Madrid, Visor Libros, 2002.]

*— (ed.) (1934), *Poesía española. Antología (Contemporáneos). Selección de sus obras publicadas e inéditas,* Madrid, Signo. [Reed. de Soria Olmedo (ed.) (1991).]

*Díez Canedo, Enrique (ed.) (1940), *Las cien mejores poesías españolas: Nueva colección,* México, Nuestro Pueblo.

*Díez Canedo, Joaquín, y Francisco Giner de los Ríos (1945), *Poesía española (del siglo XIII al XX),* México, Signo.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2000), «Valbuena Prat y los poetas de su generación», *Monteagudo,* n.º 5, pp. 83-95.

*Díez y Jiménez-Castellanos, Pilar (1936), *Primer grado de la Literatura Española,* Barcelona, Imp. Clarasó.

*— (ed.) (1937), *Las Cien mejores poesías españolas (nueva selección),* Barcelona, Imp. Clarasó.

*Domenchina, Juan José (ed.) (1941), *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936),* México, Atlante. [sel., pról. y notas críticas y bio-bibliográficas de Juan José Domenchina; epílogo de Enrique Díez-Canedo.]

Douglas, A. E. (1956), «Cicero, Quintilian and the Canon of Ten Attic Orators», *Mnemosyne,* n.º 9, pp. 30-40.

— (1957), «M. Calidius and the Atticist», *Hermes,* n.º 85, pp. 170-205.

— (1966) *M. Tulli Ciceronis Brutus,* Oxford, Clarendon Press.

Duchêne, Roger (ed.) (1974), «Le XVII^e siècle aujourd'hui», en *Actes du IV^e Colloque de Marseille,* Marsella.

Eagleton, Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo,* Buenos Aires, Paidós. [Trad. de M. Mayer.]

Edinger, W. (1957), *Ciceros Stellung zur Kunst in seinen Rhetorischen Schriften,* Innsbruck, Universität Innsbruck.

Elias, Norbert (1989), *Sobre el tiempo,* México, FCE.

Escarpit, Robert (1974), «La definición del término *Literatura*», en Robert Escarpit y otros (eds.), *Hacia una sociología del hecho literario,* Madrid, Edicusa, pp. 257-272.



*ESPINOSA, Aurelio (1939), *Historia de la literatura española. Breve resumen,* Nueva York, Oxford University Press. [Ed. corregida y aumentada de la aparecida en Stanford University Press en 1927 y 1929 con el título de *Lecciones de literatura española*.]

*ESTALA, Pedro (1793), *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna,* Madrid, Antonio Sancha.

*— (1794), *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna,* Madrid, Sancha.

FÁTIMA LUQUE, Fr. Luis de (1944), «Antologías», *Ciencia Tomista,* n.º 66, pp. 86-104.

*FEIJOO, Benito Jerónimo (1952), *Glorias de España,* en *Obras escogidas,* Madrid, Atlas (BAE, vol. 56). [Ed. de Vicente de la Fuente; 1.ª ed., 1730.]

FERDINANDY, M. de (1975), «Felipe II en el espejo curvo de la historia moderna», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 101, pp. 75-97.

FERGUSON, W. K. (1950), *La Renaissance dans la pensée historique,* París, Payot. [Trad. francesa del original *The Renaissance in historical Thought,* Cambridge, 1948.]

*FERNÁNDEZ, James, «"Longfellow's Law", *The Place of Latin America and Spain in U. S.,* Hispanism, Circa, 1915». [Manuscrito.]

*FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1944), *Orígenes del teatro español,* en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín,* Madrid, Atlas (BAE, vol. 2). [1.ª ed., 1838.]

FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (ed.) (2002), *La Constitución de Cádiz (1812) y Discurso preliminar a la Constitución,* Madrid, Castalia.

FERRARA, Alessandro (2002), *La autenticidad reflexiva. El proyecto de la modernidad después del giro lingüístico,* Madrid, A. Machado (La Balsa de la Medusa).

FERRATER, Gabriel (2002), «¿Qué es la métrica?», *Letras Universales,* invierno, pp. 46-51.

*FITZMAURICE-KELLY, James (1898; 1926), *A History of Spanish Literature,* Nueva York, D. Appleton; Nueva York, Oxford University Press. [1.ª ed., 1898; 4.ª ed., 1926; trad. al castellano en Fitzmaurice-Kelly (1901); versión francesa ampliada en Fitzmaurice-Kelly (1913).]

*— (1901), *Historia de la literatura española: desde los orígenes hasta el año 1900,* Madrid, La España Moderna. [Trad. y ed. de Adolfo Bonilla San Martín, con un estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo; 2.ª ed. corregida, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916; 3.ª ed., 1921.]

*— (1913), *Littérature espagnole,* París, A. Colin. [1.ª ed., 1904.]

*— (ed.) (1913; 1925; 1942), *The Oxford Book of Spanish Verse: XIIIth century-XXth century,* Oxford, Clarendon Press. [1.ª ed., 1913; reimpresión de la



1.ª ed., 1918, 1920, 1925, 1926, 1929 y 1932; 2.ª ed. aumentada por John B. Trend, 1940; reimpresión de la 2.ª ed., 1942, 1945, 1953, 1958 y 1962.]

FLORIT, Ricardo (1979), *Bibliografía de Ángel del Río,* Nueva York, The Hispanic Society of America / Columbia University.

FOKKEMA, Douwe (1996), «Why Literary Historiography?», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* n.º X, pp. 37-44.

*FORD, Jeremiah Denis Matthias (1901), *A Spanish Anthology. A collection of lyrics from the thirteenth century down to the present time,* Nueva York, Silver, Burdett and Co. (The Silver Series of Modern Language Text-Books). [Reimpresión de 1917.]

* — (1925), *Main Currents of Spanish Literature,* Nueva York, Henry Holt. [2.ª ed.; obra derivada de las lecciones impartidas en el Instituto Lowell, Boston, en 1918; 1.ª ed., 1919.]

FORESTIER, G., y J.-P. NÉRAUDAU (dirs.) (1995), *Un classicisme ou des classicismes?, Actes du colloque international. Université de Reims. 1991,* Pau.

*FORNER, Juan Pablo (1786), *Oración apologética por la España y su mérito literario,* Madrid, Imprenta Real.

FOSTER, Hal (1992), «Polémicas (post)modernas», en J. Picó (ed.) (1992), pp. 249-62. [Trad. española de Francisca Pérez Carreño; Hal Foster, «(Post) Modern Polemics», *New German Critique* (Milwaukee, University of Wisconsin), otoño, n.º 33, 1984, pp. 67-79.]

— (1995), «Contra el pluralismo», *El Paseante,* n.º 23-25, pp. 80-95.

— (1986), *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós. [2.ª ed.]

FOUCAULT, Michel (1972), *The Archeology of Knowledge,* Nueva York, Harper. [Trad. de A. M. Sheridan-Smith.]

FOWLER, Alastair (1991), «The Two Histories», *Theoretical Issues in Literary History,* en David Perkins (ed.), Cambridge, Harvard University Press, pp. 114-130.

FUKUYAMA, Francis (1990), «¿El fin de la historia?», *Claves de Razón Práctica,* vol. 1, abril, pp. 85-96.

FUMAROLI, Marc (1989), «Résolument classique», *Commentaires,* vol. 12, pp. 237-248.

GADAMER, Hans-Georg (1994), «La continuidad de la historia y el instante de la existencia», *Verdad y método II,* Salamanca, Sígueme, vol. 2, pp. 133-43. [2.ª ed.; trad. española de Manuel Olasagasti; *Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, vol. 1, 1993, 5.ª ed., trad. española de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito; ed. original en alemán, *Wahrheit und Methode,* 1960.]

GAIFFE, Félix (1924), *L'Envers du Grand Siècle,* París, A. Michel.



GALLEGO ROCA, Miguel (1996), *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936),* Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.

GARCÍA, Miguel Ángel (2001), *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.

*GARCÍA DE ANDOIN, Florentino (1943), *Literatura nacional y extranjera. Antología de Menéndez Pelayo,* Madrid, Editorial Bibliográfica Española.

*GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE PARRA, Manuel (1802), *Origen, épocas y progresos del teatro español,* Madrid, Imp. de Don Gabriel de Sancha.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (1999), *Aproximación al teatro español universitario (TEU),* Madrid, CSIC.

GARCÍA RUIZ, Víctor (1997), «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-75)», en Ignacio Arellano y otros (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón,* Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, pp. 119-165. [Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Navarra, 26 de febrero-1 de marzo de 1997.]

— (1998), «Calderón, Felipe Lluch y en auto sacramental en la España de los años 30», en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón: undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996,* Stuttgart, Franz Steiner, pp. 95-108.

— (1999), «Teatro y Fascismo en España. Las *Fiestas de la Victoria* (7 abril 1940)», en *La Chispa 99. Selected Proceedings,* Nueva Orleans, Tulane University, pp. 143-155.

— (2000), «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch», *Rilce,* vol. 16, n.º 1, pp. 93-134.

GARRIDO PALAZÓN, Manuel (1992), *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844),* Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

— (1994), «La evolución de la Historiografía Literaria Románica», en *Teoría/Crítica. Teoría de la historia de la literatura y el arte. I,* Alicante / Madrid, Verbum / Universidad de Alicante, pp. 85-119. [Ed. de Pedro Aullón de Haro.]

GERLI, E. Michael (2001), «Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish Cultural History, and Ideology in Philology», *La Corónica,* n.º 30, pp. 111-126.

GIES, David T. (1975), *Agustín Durán,* Londres, Tamesis.

— (2004), *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

*GIL DE ZÁRATE, Antonio (1844; 1850), *Manual de literatura. Primera parte: Principios generales de poética y retórica. Segunda parte: Resumen histórico de la lite-*



ratura española, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 4 vols. [1.ª ed., 1842-44; Gil de Zárate, *Manual de Literatura. Primera parte. Principios generales de retórica y poética,* Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1842, y 5.ª ed., Madrid, Imprenta de Martínez Minuesa, 1850; Gil de Zárate, *Manual de literatura. Segunda parte. Resumen histórico de la literatura española,* Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1844, 3 vols.]

*GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1935), *Arte y Estado,* Madrid, Gráfica Universal.

*— (1945), «El teatro escolar», *Revista Nacional de Educación* (Madrid), n.º 51, pp. 33-37.

*— (1949), *Lengua y literatura de España. La Edad de Plata. (Sexto curso. Teatro y poesía),* Madrid, Imp. de Ernesto Giménez.

*GOLDBERG, Isaac (1920; 1922), *Studies in Spanish-American Literature,* Nueva York, Brentano's; *La Literatura Hispano-Americana,* Madrid, Editorial America. [Trad. española de R. Cansinos Assens, con prólogo de E. Díez Canedo, 1922.]

GOMBRICH, Ernst H. (1971), «Renaissance and Golden Age», en *Norm and Form in the Art of the Renaissance,* Londres / Nueva York, Phaidon, pp. 29-34. [1.ª ed., 1966; trad. española de Remigio Gómez Díaz, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento,* Madrid, Alianza, 1984.]

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1976), *Américo Castro y el origen de los españoles: Historia de una polémica,* Madrid, Gredos.

*GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *Poesía española. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero,* Barcelona, Crítica, vol. 1. [Vol. 2, Vicente Beltrán (2002).]

*GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, Roberto, y Enrique PUPO WALKER (eds.) (1996), *The Cambridge History of Latin American Literature,* Cambridge, Cambridge University Press, 3 vols.

*GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1951), «Idealismo y espíritu de combate por la fe en los autos sacramentales», *Mundo Hispánico,* n.º 50-51, pp. 35-36.

— (1953), «El auto sacramental, martillo y espada», *Teatro,* n.º 5, marzo, pp. 47-48.

*— (ed.) (1968), *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, La Editorial Católica (BAC, vol. 17), 2 vols. [1.ª ed., 1946.]

GORDÓN, José (ed.) (1965), *Teatro experimental español,* Madrid, Escélicer.

GOYTISOLO, Juan (1982), «Presentación crítica de J. M. Blanco White», en *Obra inglesa de Blanco White,* Barcelona, Seix Barral, pp. 1-98. [1.ª ed., 1972.]

GRAFF, Gerald (1987), *Professing Literature. An Institutional History,* Chicago, Chicago University Press.

GREEN, Thomas Hill y Thomas Hodge GROSE (eds.) (1964), *The Philosophical Works of David Hume,* Aalen, Scientia.



GREENBLATT, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning,* Chicago, Chicago University Press.
— (1998*a*), «Balas invisibles», en Penedo y Pontón (eds.) (1998), pp. 33-58.
— (1998*b*), «La circulación de la energía social», en A. Penedo y G. Pontón (eds.) (1998), pp. 59-128. [«The Circulation of Social Energy», en *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England,* Oxford, Clarendon, 1988.]
— (2002), «Rethinking Memory and Literary History», en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory,* Oxford, Oxford University Press, pp. 50-62.
GRIMM, Reinhold, y Jost HERMAND (eds.) (1971), *Die Klassik-Legende,* Second Wisconsin Workshop, Fráncfort del Meno.
GUERRERO ZAMORA, Juan (1951-52), «Historia prematura de mis teatros de cámara», *Índice,* n.º 44-49.
— (1954), *Las máscaras van al cielo,* Barcelona, Juan Flors (Remanso).
GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.
— (1989), *Teorías de la historia literaria. (Ensayos de teoría),* Madrid, Espasa-Calpe.
— (1998), «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales», en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada,* Barcelona, Tusquets, pp. 299-335.
GUMBRECHT, Hans-Ulrich (1985), «Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts?», en F. Nies y K. Stierle (eds.), *Französische Klassik,* Múnich, Fink, 1985, pp. 441-494.
GUTIÉRREZ, Jesús (1988), «Martín Sarmiento y sus *Memorias para la historia de la poesía*», *Dieciocho,* vol. 11, n.º 2, pp. 87-98.
GUZMÁN, María de (1997), *American In Dependence: Figures of Spain in Anglo American-Culture,* Ph. D. Dissertation, Cambridge, Harvard University Press.
*HALE, Edward Everett (1926), «Introduction», a Ángel Flores, *Spanish Literature in English Translation. A Bibliographical Syllabus,* Nueva York, The H. W. Wilson, 4 vols.
*HAMILTON, Carlos (1960), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Primera parte: colonia y siglo XIX,* Nueva York, Las Américas.
HARTMAN, Geoffrey H. (1981), *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
— (1992), «El comentario literario como literatura», en *Lectura y creación*, Madrid, Tecnos, pp. 73-92. [Introd. y trad. de Xurxo Leboreiro Amaro; 1.ª ed., *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today,* New Haven, Yale University Press, 1980.]



HASSAN, Ihab (1982), *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison, Wisconsin University Press. [2.ª ed.]

HATZFELD, Helmut (1961), «Los estilos generacionales», en *Estudios sobre el Barroco,* Madrid, Gredos, pp. 52-73.

— (1966), «*El Quijote» como obra de arte del lenguaje,* Madrid, CSIC. [2.ª ed.; ed. original en alemán, 1926.]

— (1975), «Problems of the Baroque en 1975», *Thesaurus* (Bogotá), n.º 30, pp. 209-224.

HAUSER, Arnold (1965), *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno,* Madrid, Guadarrama. [Trad. española de Felipe González Vicen.]

— (1968), *Literatura y Manierismo,* Madrid, Guadarrama.

HEIDEGGER, Martín (1951), *El ser y el tiempo,* México, FCE. [Trad. española; 1.ª ed., *Sein und Zeit,* 1926.]

*HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1920), *Tablas cronológicas de la literatura española*, Boston / Nueva York / Chicago, Heath. [1.ª ed., 1913.]

*— (1946), *Literary Currents in Hispanic America [1940-1941],* Cambridge, Harvard University Press.

*— (ed.) (1936), *Cien de las mejores poesías castellanas,* Buenos Aires, Kapelusz.

HERNÁNDEZ, Sònia, y Ángel Luis ACÍN (2001), *Juan Ramón Masoliver: Dies llegits*, Montcada y Reixac, Regidoria de Cultura.

*HESPELT, Herman, y otros (1942), *An Outline History of Spanish American Literature,* Nueva York, F. S. Crofts.

*HIGHET, Gilbert (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences en Western Literature,* Oxford, Clarendon Press. [1.ª ed.; trad. española de Antonio Alatorre, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental,* México, FCE, 1954.]

*HILLS, Elijah Clarence, y S. Griswold MORLEY (1913), *Modern Spanish Lyrics,* Nueva York, Henry Holt.

**Historia de la literatura* (1964), Zaragoza, Luis Vives.

HOBSBAWM, Eric J. (1990), *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality,* Cambridge, Cambridge University Press. [Trad. española de Jordi Beltrán, *Naciones y nacionalismo desde 1780,* Barcelona, Crítica, 1991.]

HOCKE, Gustav René (1961), *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual,* Madrid, Guadarrama. [Trad. española de José Rey Aneiros.]

HUME, David (1987), *Ensayos políticos,* Madrid, Tecnos.

— (1989), *La norma del gusto y otros ensayos,* Barcelona, Península. [1.ª ed., 1757.]



*HURTADO, Juan, y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (1932), *Historia de la Literatura Española,* Madrid, Tip. de Archivos, Olózaga. [3.ª ed. corregida y aumentada; 1.ª ed., 1921.]

HUTCHEON, Linda (2002), «Rethinking the National Model», en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory,* Oxford, Oxford University Press, pp. 3-49.

HUYSSEN, Andreas (1992), «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70», en Picó (ed.) (1992), pp. 141-164.

JAMESON, Fredric (1986), «Posmodernismo y sociedad de consumo», en Foster (ed.) (1986), pp. 165-186.

— (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Barcelona, Paidós. [Trad. española de J. L. Pardo Torío.]

— (1996), *Teoría de la postmodernidad,* Madrid, Trotta. [Trad. española de C. Montolío Nicholson y R. del Castillo.]

— (2000), *Las semillas del tiempo,* Madrid, Trotta. [Trad. española de A. Gómez Ramos.]

JAUSS, Hans Robert (1971; 1976*a*), «La literatura como provocación», en *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, pp. 37-114; *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, pp. 133-211. [Trad. española de H. U. Gumbrecht y G. Domínguez, 1971, 1976; 1.ª ed., «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», en *Literaturgeschichte als Provokation,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1970.]

JAUSS, Hans Robert (1976*b*), «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad», en *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, pp. 11-81.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1986), *Tiempo y espacio,* Barcelona, Edaf. [Ed. de Arturo del Villar.]

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (1998), «Enrique Díez-Canedo y el exilio español en México», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995),* San Cugat del Vallés, Associació d'Idees / GEXEL, pp. 237-244.

JUCKER, Hans (1950), *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen,* Fráncfort del Meno / Maguncia, Peter Lang.

KAGAN, Robert (2003), *Poder y debilidad,* Madrid, Taurus.

KANT, Immanuel (1978), «Comienzo presunto de la historia humana», en Eugenio Ímaz (ed.), *Kant. Filosofía de la Historia,* México, FCE.

KAYSER, Wolfgang (1970), *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid, Gredos.

KELLNER, Hans (1997), «Language and Historical Representation», en *The Postmodern History Reader,* Londres, Routledge, pp. 127-138. [Ed. de Keith Jenkins.]



KIBÉDI VARGA, A. (1990), «Le récit postmoderne», *Littérature,* n.º 77, pp. 3-22.
KLEMPERER, Victor (1927), «Gibt es eine spanische Renaissance?», *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur,* vol. 16, n.º 2, pp. 129-161.
KOSSOFF, David A. (1977), «Renacentista, manierista, barroco: definiciones y modelos para la literatura española», en Maxime Chevalier y otros (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas,* Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Burdeos III, 1977, pp. 537-541.
KROLL, W. (1979), *Cicero Brutus,* Weidmann (= 6.ª ed. 1962).
LACAPRA, Dominick (1982), «Rethinking Intellectual History and Reading Texts», en Dominick LaCapra y Steven L. Kaplan (eds.), *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives,* Ithaca, Cornell University Press, pp. 47-86.
LAGARDE, André, y Laurent MICHARD (1967), *Le XVII^e^ siècle. Les grands auteurs français du programme,* París, Bordas.
*LAMPILLAS (1782-84), *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos,* Zaragoza, Blas Miedes, 6 vols. [Trad. española de Josefa Amar y Borbón; ed. original en italiano, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola…,* 1778-1781.]
LANSON, Gustave (1965), «Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France», en Henry Peyre (ed.), *Essai de méthode de critique et d'Histoire littéraire,* París, Hachette, pp. 81-87. [1.ª ed., 1903.]
LAPESA, Rafael (1996), «Sobre los *Orígenes de la lengua española* de Gregorio Mayans», en *El español moderno y contemporáneo,* Barcelona, Grijalbo, pp. 54-66.
LÁZARO CARRETER, Fernando (1973), «Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación», en *El comentario de textos,* Madrid, Castalia, pp. 7-29.
LEEMAN, A. D. (1963), *Orationis ratio. The stylistic theories and practice of the Roman orators, historians, and philosophers,* Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2 vols.
LEVIN, Harry (1972), *The Myth of the Golden Age in the Renaissance,* Nueva York, Oxford University Press. [2.ª ed.]
LIPKING, Lawrence (1993), «A Trout in the Milk», *Modern Language Quarterly,* vol. 54, n.º 1, pp. 7-13.
LLORENS, Vicente (1971), «Introducción» a José María Blanco White, *Antología,* Barcelona, Labor, pp. 7-49. [Ed., sel., pról. y notas de Vicente Llorens.]
LLUCH, Felipe (1943), «El Auto sacramental», *Revista Nacional de Educación,* n.º 11, pp. 7-17.
*LOIÁCONO, S[ebastián] (ed.) (1939), *Las mejores poesías de la lengua española,* Buenos Aires, Librería Perlado (Biblioteca Clásica Universal). [Pról. de Félix F. Corso.]



LONDON, John (1997), *Reception and Renewall in Modern Spanish Theatre. 1939-1963,* Londres, The Modern Humanities Research Association.

*LONGFELLOW, Henry W. (1855), *Poets and Poetry of Europe,* Nueva York, C. S. Francis. [1.ª ed., 1844.]

LOPEZ, François (1976), *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle,* Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux. [Trad. española de Fernando Villaverde, *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española,* Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1999.]

*LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1768-78), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los poetas castellanos,* Madrid, Antonio de Sancha.

*LÓPEZ LANDA, José María (ed.) (1934), *Del jardín de los poetas. Antología de poesías líricas de autores españoles e hispanoamericanos,* Calatayud, Librería y Casa Editorial José María Rubio.

LOWELL, James R. (1891), «The Study of Modern Languages», en *Latest Literary Essays and Addresses,* Londres, Macmillan, pp. 131-159. [1.ª ed., 1889.]

*LUZÁN, Ignacio de (1974; 1977), *Ignacio de Luzán. La Poética o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies (ediciones de 1737 y 1789),* Madrid, Cátedra, 1974; *La Poética o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies,* Barcelona, Labor, 1977. [Introd. y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, 1974; ed. e introd. de Russell P. Sebold, 1977; 1.ª ed., 1737.]

LYOTARD, Jean-François (1995), *La Posmodernidad (explicada a los niños),* Barcelona, Gedisa. [5.ª ed.; trad. española de E. Lynch.]

MACRÍ, Oreste (1961), *La historiografía del barroco literario español,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. [Oreste Macrí, «La Historiografía del Barroco literario español», *Thesaurus* (Bogotá), n.º 15, 1960, pp. 1-70.]

MAINER, José-Carlos (1967), «Ángel del Río. *Estudios sobre literatura contemporánea española*», *Ínsula,* n.º 245, p. 8 y ss.

— (1981), «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara,* Santander, UIMP, vol. 2, pp. 439-479.

— (1988), *Historia, literatura, sociedad,* Madrid, Espasa-Calpe.

— (1994), «La invención de la literatura española», en José M.ª Enguita y José-Carlos Mainer (eds.), *Literaturas regionales en España,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 23-45.

— (2000), *Historia, literatura, sociedad (y una coda española),* Madrid, Biblioteca Nueva.

MÂLE, Émile (1932), *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París. [2.ª ed. revisada y corregida, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e*



siècle. Italie-France-Espagne-Flandes: Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, París, Armand Colin, 1951.]

MANDELBROT, Benoit (1983), *The Fractal Geometry of Nature,* Nueva York, W. H. Freeman.

MANDELKOW, Karl Robert (1977), «Wandlungen des Klassikbilds im Licht gegenwärtiger Klassikkritik», en K. O. Conrady (ed.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik,* Stuttgart, Reclam, pp. 423-439.

— (1982), «Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht», en Kart Robert Mandelkow (ed.), *Europäische Romantik I*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 1-26. [*Neues Handbuch der Literaturwissenschaft,* vol. 14.]

MARAVALL, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel.

— (1991), «El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner», en *Estudios de historia del pensamiento español: Siglo XVIII,* Barcelona, Mondadori, pp. 42-60. [Introd. y comp. de M.ª Carmen Iglesias.]

MARICHAL, Juan (1957), «Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica», en *La voluntad de estilo. (Teoría e historia del ensayismo hispánico),* Barcelona, Seix Barral, pp. 295-313.

*MARISTANY, Fernando (ed.) (¿1921?), *Las cien mejores poesías españolas (líricas),* Madrid, Cervantes. [3.ª ed., 1940.]

MARQUINA, Eduardo (1908), «Sobre el teatro popular», *Teatralia,* 19 de septiembre, pp. 4-7.

— (1910*a*), «Excitación a los artistas. De la ópera nacional. Una esperanza patriótica», *El Mundo,* 19 de enero.

— (1910*b*), «El teatro poético»; «La poesía y el teatro realista» (7 de febrero); «El fondo del problema» (14 de febrero); «Síntesis de un nuevo teatro» (21 de marzo), *Los Lunes de El Imparcial.*

*MASOLIVER, Juan Ramón (ed.) (1941), *Las Trescientas. Ocho siglos de lírica española,* Barcelona, Yunque. [Colección «Poesía en la mano», n.º 25-30; volumen extraordinario.]

MAYANS Y SÍSCAR, Gregorio (1773), *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles,* Valencia, Salvador Faulí. [1.ª ed., 1734.]

— (1972), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra,* Madrid, Espasa- Calpe. [Ed. de Antonio Mestre; 1.ª ed., 1737.]

— (1977), *Epistolario. VI. Mayans y Pérez Bayer,* Valencia, Ayuntamiento de Oliva. [Ed. de Antonio Mestre.]

MAZZEO, Guido E. (1965), *The Abate Juan Andrés Literary Historian of the XVIII Century,* Nueva York, Hispanic Institute in the United States.



McGann, Jerome (1994), «Canonade. The Academic War Over the Literary Canon», *New Literary History,* vol. 15, n.º 3, pp. 487-504.

Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid (1785; 1805), octubre, Madrid, Imprenta Real, 1785; *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes,* Madrid, Imprenta de los Señores García, 1805. [Desde 1793 hasta 1797, *Continuación del Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* Madrid, Imprenta Real; y desde 1801 hasta 1808, *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes,* Madrid, Imprenta de los Señores García.]

*Menéndez y Pelayo, Marcelino (1890-1908), *Antología de poetas líricos castellanos: desde la formación del idioma hasta nuestros días,* Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 13 vols.

*— (1893-95), *Antología de poetas hispanoamericanos,* Madrid, Rivadeneyra, 4 vols.

*— (1921), *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana,* Madrid, V. Suárez. [1.ª ed., Londres / Glasgow, Gowans & Gray, 1908.]

— (1941-42), *Estudios y discursos de crítica literaria,* Madrid, CSIC, 7 vols. [Ed. preparada por E. Sánchez Reyes.]

*— (1948; 1900), *Historia de los heterodoxos españoles. Heterodoxia en el siglo XIX,* Madrid, CSIC, 1948, vol. 6.; Madrid, Nacional, 1900. [Ed. de Enrique Sánchez Reyes, 1948; la obra consta de 8 vols., editados entre 1946 y 1948; 2.ª ed., 1900; 1.ª ed., 1880-82.]

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1999), *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas. Epistolario. Bibliografía,* Santander, Caja Cantabria Obra Social y Cultural.

Menéndez Pidal, Ramón (1951*a*; 1969), «Caracteres primordiales de la literatura española con referencias a las otras literaturas hispánicas, latina, portuguesa y catalana», en Ramón Menéndez Pidal (1951*b*), pp. 159-229; en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas,* Barcelona, Barna, 1949, vol. 1, pp. XIII-LIX. [1.ª ed., 1949.]

— (1951*b*), *Los españoles en la historia y en la literatura. Dos ensayos,* Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Meregalli, Franco (1989), «George Ticknor y España», en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. 2, pp. 413-426.

— (1990), «Panorama de las historias de la literatura española», en *Historia de la literatura española. Volumen I. Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 25-34.

*Mérimée, Ernest, y Griswold Morley (1930), *A History of Spanish Literature*, Nueva York, Henry Holt.



*MESA Y LÓPEZ, Rafael (ed.) (1912), *Antología de los mejores Poetas Castellanos,* Londres, Thomas Nelson and Sons.

MIGNOLO, Walter D. (2002), «Rethinking the Colonial Model», en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford University Press, pp. 155-193.

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA. COMMITEE ON RESEARCH ACTIVITIES (1952), «The Aims, Methods and Materials of Research», *Publications of the Modern Language Association of America,* octubre, pp. 7-37.

MOLERO RIVAS, José Luis, y Antonio PÉREZ LASHERAS (1998), «Las antologías poéticas aragonesas», en Pérez Lasheras y Saldaña (eds.) (1998), pp. 349-362.

MONTESINOS, José F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega,* Salamanca, Anaya.

*MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de (1750), *Discurso sobre las tragedias españolas,* Madrid, José de Orga.

*MONTOLIU, Manuel de (1929), *Literatura castellana,* Barcelona, Cervantes.

*— (1947), *Manual de Historia de la Literatura Española,* Barcelona, Cervantes. [5.ª ed.; 1.ª ed., 1927.]

MORA, Gloria, y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (2003), «Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y arqueología», *Al-Qantara*, 24, pp. 533-546. [En prensa.]

MORRIS, C. Brian (1991), «Introduction: The Surrealist Adventure in Spain», en C. B. Morris (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain,* Ottawa, Dovehouse, pp. 11-18.

*MOSES, Bernard (1922), *Spanish Colonial Literature in South America,* Londres / Nueva York, The Hispanic Society of America.

MOULTON, Richard (1911), *World Literature,* Nueva York, McMillan.

MUÑOZ, Jacobo (1986), «Inventario provisional. (Modernos, postmodernos, antimodernos)», *Revista de Occidente,* n.º 66, pp. 5-22.

MURPHY, Martin (1989), *Blanco White: self-banished Spaniard,* New Haven / Londres, Yale University Press.

*NASARRE, Blas Antonio (1749), «Prólogo del que hace imprimir este libro», en *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España,* Madrid, Antonio Marín.

New Literary History. On Writing Histories of Literature (1985), vol. 16, n.º 3. [Número monográfico.]

New Literary History. 25th Anniversary Issue (1994), vol. 25, n.º 4. [Número monográfico.]

*NORTHUP, George T. (1925), *An Introduction to Spanish Literature,* Chicago, Chicago University Press.



NÚÑEZ RUIZ, Gabriel (1994), *Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar,* Almería, Zéjel.

— y Mar CAMPOS, *Cómo nos enseñaron a leer*. [En prensa.]

OLIVA, César (2000), «Valbuena Prat y el teatro del Siglo de Oro», *Monteagudo,* n.º 5, pp. 60-85.

ONAINDÍA, Mario (2002), *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la Ilustración,* Barcelona, Ediciones B.

ONÍS, Federico de (1932), *Ensayos sobre el sentido de la cultura española,* Madrid, Residencia de Estudiantes.

* ONÍS, Federico de (ed.) (1934), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, Centro de Estudios Históricos. [También ed. en Madrid, Hernando.]

— (1955), *España en América,* Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

OROZCO, Emilio (1969), *Manierismo y Barroco,* Madrid, Cátedra.

*— (1975*a*), *Historia de la Literatura Española (Siglos XVI y XVII),* Madrid, Guadiana.

— (1975*b*), *Teatro y teatralidad en el Barroco,* Barcelona, Planeta.

*ORY, Eduardo de (ed.) (1908), *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas,* Madrid, Pueyo.

PACO, Mariano de (1988), «El grupo *Arte Nuevo* y el teatro español de posguerra», en *Homenaje al profesor Luis Rubio,* Murcia, Universidad de Murcia, vol. 2, pp. 1065-1078.

— (2000), «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX», *Monteagudo,* vol. 5, pp. 97-112.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1984), «Llaguno y Amírola, o la Ilustración como labor de estado», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, n.º 40, pp. 203-225.

— (2002), *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII,* Madrid, Laberinto.

PALAU Y DULCET, Antonio (1956), *Manual del librero hispanoamericano,* Barcelona, Librería Palau, vol. 9. [2.ª ed. corregida y aumentada.]

PALENQUE, Marta, «Francisco Villaespesa en las antologías (1902-1947): Orto y ocaso de un poeta modernista», en José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (eds.), *Francisco Villaespesa y los inicios del modernismo en España,* Almería, Universidad / Concejalía de Cultura. [En prensa.]

— «La poesía española del siglo XX en las antologías de época y grupo (1900-1941)». [En prensa.]

*PALOMO, M.ª Pilar (1975), *La poesía de la Edad Barroca,* Madrid, SGEL.



PANOFSKY, Erwin (1975), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Madrid, Alianza. [1.ª ed., 1962.]

PATTERSON, Lee (1990), «Literary History», en F. Lentricchia y Th. McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study,* Chicago, Chicago University Press, pp. 250-262.

*PEERS, Edgar Allison (1954), *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, Gredos, 2 vols.

*— (ed.) (1924), *A Spanish Poetry for school and home,* Londres, Methuen.

* — (ed.) (1929), *Spain. A Companion to Spanish Studies,* Nueva York, Dodd, Mead.

*— (ed.) (1948), *A critical anthology of Spanish verse,* Liverpool, Liverpool University Press.

PELÁEZ, Andrés (ed.) (1993; 1995), *Historia de los Teatros Nacionales,* Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols.

*PELLICER, Casiano (1976), *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España,* Barcelona, Labor. [Ed. de José M.ª Díez Borque; 1.ª ed., 1804.]

PENEDO, Antonio, y Gonzalo PONTÓN (eds.) (1998), *Nuevo historicismo,* Madrid, Arco-Libros.

PEÑA, Aniano (1975), *Américo Castro y su división de España y Cervantes,* Madrid, Gredos.

PÉREZ BAZO, Javier (1997), «El Veintisiete como vanguardia», *Ínsula,* n.º 612, pp. 13-16.

PÉREZ LASHERAS, Antonio, y Alfredo SALDAÑA (eds.) (1998), *El desierto sacudido: Actas del Curso «Poesía Aragonesa Contemporánea»,* Zaragoza, Diputación General de Aragón.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1990), «Gregorio Mayans en la historiografía literaria española», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* vol. 38, n.º 1, pp. 247-263.

— (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los «novatores» (1665-1725),* Madrid, CSIC / Instituto de la Lengua Española.

PERKINS, David (1992; 1993), *Is Literary History Possible?,* Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press.

— (ed.) (1991), *Theoretical Issues in Literary History,* Cambridge, Cambridge University Press.

*PERRIER, José Luis (1924), *A Short History of Spanish Literature,* Nueva York, College of the City of New York / J. L. Perrier. [Obra reseñada por Laurence D. Bailiff, en la revista *Hispania,* vol. 7, n.º 171, pp. 282-284.]

*PETRICONI, Hellmuth (ed.) (1932), *Antología de poesías líricas españolas,* Halle, Max Niemeyer. [En colaboración con Wilhelm Michels.]

PEYRE, H. (1964), *Qu'est-ce que le Classicisme: essai de mise au point,* París, G. Thone. [1.ª ed., 1933.]

PFANDL, Ludwig (1929), *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro,* Barcelona, Araluce.

*— (1933), *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro,* Barcelona, Sucesores de Juan Gili. [ed. original en alemán, 1929.]

PICÓ, Josep (ed.) (1992), *Modernidad y postmodernidad,* Madrid, Alianza.

PLATÓN (1981), «Apología», en *Diálogos,* Madrid, Gredos, vol. 1. [Trad. española de Julio Calonge.]

PORTOLÉS, José (1986), *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo,* Madrid, Cátedra.

*POYATOS Y ATANCE, Victoriano (1909), *Resumen de Historia Literaria,* Bilbao, Imprenta de la S. A. Tipográfica Popular. [2.ª ed.; 1.ª ed., 1903.]

POZUELO YVANCOS, José María (2000), «Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española», *Monteagudo,* n.º 5, pp. 51-59.

— y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000), «El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)», en *Teoría del canon y la literatura española,* Madrid, Cátedra, pp. 141-290.

— (coord.) (1996), *Ínsula,* n.º 600, diciembre. [Monográfico titulado «Un viaje de ida y vuelta: el canon».]

*PRADOS, Emilio, Xavier VILLAURRUTIA, Juan GIL ALBERT y Octavio PAZ (1941), *Antología de la poesía moderna en lengua española. Laurel,* México, Séneca.

PRAZ, Mario (1960), *Bellezza e Bizarria,* Milán, Il Saggiatore.

*PRESCOTT, William (1904), *Biographical and Critical Miscelanies*, Londres, Lippincott, vol. 2.

PYM, Anthony (2000), *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History,* Manchester, St. Jerome.

Quimera (2003), abril, pp. 228-229. [Monográfico dedicado a «La poesía española del siglo XX».]

*QUINTANA, Manuel José (1807), *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días,* Madrid, Gómez Fuentenebro.

QUINTO, José María de (1964), «Breve historia de una lucha», en Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno,* Madrid, Taurus (El Mirlo Blanco), p. 49.

RAIMONDI, Ezio (1961), *Letteratura Barocca: Studi del Seicento italiano,* Florencia, L. S. Olschki.

— (1962), «Per la nozione di manierismo letterario», en AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960. Relazioni e discussioni,* Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 57-79.



RAMOS ORTEGA, Manuel J. (1997), «La tradición en la Generación del 27», *Ínsula,* n.º 612, pp. 19-20.

RAWSON, E. (1972), «Cicero the Historian and Cicero the Antiquarian», *Journal of Roman Studies,* n.º 62, pp. 33-45.

RAYMOND, Marcel (1971), *La poésie française et le Maniérisme, 1546-1610,* Ginebra, Librairie Droz.

Renaissance, Maniérisme, Baroque (1972), París, J. Vrin. [*Actes du 11e Colloque International d'Études Humanistes,* Tours, 1968.]

Retorica e Barocco (1955), Roma, Fratelli Rocca. [*Atti del III Congresso internazionali di studi umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1954;* al cuidado de Enrico Castelli.]

Revue d'Histoire littéraire de la France. L'Histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs (1995), París, A. Colin, suplemento 6. [Número monográfico.]

REYES, Alfonso (1986), «Teoría de la antología», en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura,* Barcelona, Bruguera, pp. 149-154. [1.ª ed., 1930.]

*RICO, Francisco (1982), *Primera cuarentena y Tratado general de literatura,* Barcelona, El Festín de Esopo.

*RICO, Francisco (1990), *Breve biblioteca de autores españoles,* Barcelona, Seix Barral.

*— (dir.) (1980-2000), *Historia y Crítica de la Literatura Española,* Barcelona, Crítica. [9 vols. y sus respectivos suplementos.]

*RÍO, Ángel del (1948; 1963), *Historia de la literatura española,* Nueva York, The Dryden Press, 2 vols.; Nueva York, Holt, 2 vols. [1.ª ed., 1948; 5.ª ed., 1963.]

— (1966), *Estudios sobre literatura contemporánea española,* Madrid, Gredos, 1966.

*— (1982), *Historia de la literatura española,* Barcelona, Bruguera, 2 vols. [3.ª ed.; 1.ª ed., 1963.]

*— y M. J. BERNADETE (1946), *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931),* Buenos Aires, Losada.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974), *Teoría y práctica de la producción ideológica, I. Las primeras literaturas burguesas,* Madrid, Akal.

— (1991), *Moratín o el Arte Nuevo de hacer teatro,* Granada, Caja General de Ahorros.

— (2001), *La norma literaria,* Madrid, Debate.

— (2002), «Contornos para una historia de la literatura», en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso,* Granada, Comares, pp. 61-96.



*RODRÍGUEZ MOHEDANO, Pedro, y Rafael RODRÍGUEZ MOHEDANO (1766-91), *Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días…,* Madrid, Antonio Pérez de Soto, 11 vols.

*— (1779), *Apología del tomo V de la Historia Literaria de España, con dos cartas sobre el mismo asunto, que sirven de introducción,* Madrid, Joaquín Ibarra.

ROHOU, Jean (1996), *Le Classicisme (1660-1700),* París, Hachette (Les fondamentaux).

ROMERA NAVARRO, Miguel (1917), *El hispanismo en Norte-América,* Madrid, Renacimiento.

*— (1928), *Historia de la Literatura Española,* Boston / Nueva York, D. C. Heath.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1979), «Tres notas sobre aplicación del método de recepción en *Historia de la Literatura Española*», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* n.º 2, pp. 25-32.

— (1996*a*), «Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX», *Ínsula,* n.º 600, pp. 14-16.

— (1996*b*), «La historia de la literatura española en el siglo XIX. (Materiales para su estudio)», *El Gnomo,* n.º 5, pp. 151-183.

— (1998), «Las historias de la Literatura y la fabricación del canon», en Jaume Pont y Josep M. Sala-Valldaura (eds.), *Cànon literari: ordre i subversió,* Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 47-64.

— (1999), «Entre 1898 y 1998: La historiografía de la literatura española», *Rilce,* vol. 15, n.º 1, pp. 27-49.

— «Extraterritoriality and Multilingualism in Spanish Literary Historiography», en L. Fernández Cifuentes y B. Epps (eds.), *Spain beyond Spain: The Spaces of Literary History,* Lewisburg, Bucknell University Press. [En prensa.]

ROSENAU, Pauline Marie (1992), *Post-modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads and Intrusions,* Princeton, Princeton University Press.

RORTY, Richard (2002), *Filosofía y Futuro,* Barcelona, Gedisa. [Trad. española de Javier Calvo y Angela Ackermann; 1.ª ed., 2000.]

ROUSSET, Jean (1972), *Circe y el Pavo real,* Barcelona, Seix Barral. [1.ª ed., 1954.]

ROZAS, Juan Manuel (1984), «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin,* Madrid, Editora Nacional, pp. 413-428.

RUBIN, David L. (ed.) (1989), *Continuum. Problems in French Literature from the Renaissance to the Early Enlightenment. Rethinking Classicism. Overviews,* Nueva York, vol. 1.

*RUBIO, David, y Henri C. NÉEL (1928), *Spanish Anthology,* Nueva York, Prentice-Hall.



RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999), «Valle-Inclán en los teatros universitarios», en García Lorenzo (ed.) (1999), pp. 279-310.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001), «Teatro universitario entre 1939 y 1965. Una aproximación», *Revista de la Asociación de Directores de Escena de Teatro,* n.º 84, enero-marzo, pp. 46-56.

— (coord.) (1999), *Teatro Universitario en Zaragoza (1939-1999),* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2003), «¿Existe un canon de antologías?», *Quimera,* abril, n.ºs 228-229, pp. 70-72.

*SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1946), *Historia y antología de la poesía castellana (del siglo XII al XX),* Madrid, Aguilar. [1.ª ed.]

*SALCEDO Y RUIZ, Ángel (1910), *Resumen histórico-crítico de la Literatura Española según los estudios y descubrimientos más recientes,* Madrid, Saturnino Calleja Fernández.

*— (1916), *La Literatura Española,* Madrid, Calleja.

SALDAÑA, Alfredo (1994-95), «Postmodernidad: *todo vale,* aunque nada sirva», *Tropelías,* n.º 5-6, pp. 349-365.

— (1997), *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética,* Valencia, Episteme.

SALINAS, Pedro (1940), *Reality and the Poet in Spanish Poetry,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press. [Trad. inglesa de Edith Fishtine Helman; introd. de Jorge Guillén trad. al inglés por Elias L. Rivers, en *Reality and the poet in Spanish poetry,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1966.]

— (1983), «Antologías de poesía española. (Con motivo de *A critical Anthology of Spanish Poetry*, de E. Allison Peers)», en *Ensayos completos,* Madrid, Alianza, 1983, vol. 3, pp. 115-120.

*— (2001), *Literatura española. Siglo XX,* Madrid, Alianza. [1.ª ed., *Literatura española siglo XX,* México, Séneca (Lucero), 1941; 2.ª ed. aumentada, México, Antigua Librería Robredo, 1949.]

— (2002), *El defensor,* Barcelona, Península. [Pról. de Juan Marichal.]

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco (1805), *Principios de Retórica y Poética,* Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. [1.ª ed.]

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1962), «El Barroco español: antecedentes y empleo hispánicos de Barroco», en AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960. Relazioni e discussioni,* Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

SÁNCHEZ DE MORATALLA, Alfonso (1618), *Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila nuper evulgatae, pro Lupo a V.C., poetarum hispaniae principe,* s. l.



SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO (1972), *Preceptiva dramática española,* Madrid, Gredos. [2.ª ed. ampliada.]
SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1997), «Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna», *Hispanic Review,* n.º 65, pp. 267-290.
— (2002), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos,* Barcelona, Crítica.
SANTOLARIA, Cristina (1999), «Hacia una caracterización del teatro independiente», *Revista de Literatura,* n.º 122, pp. 521-535.
SANZ, Víctor (1977), «Michelet y la historia de España», *Bulletin Hispanique,* n.º 79, pp. 53-97.
*SARMIENTO, F. Martín (1775), *Obras póstumas del Rmo. P. M. F. Martín Sarmiento. Tomo I. Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles, dadas a luz por el Monasterio de San Martín,* Madrid, Joaquín Ibarra. [Obras terminadas antes de 1745.]
— (2002), *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid,* Madrid, Soc. Estatal de Conmemoraciones Culturales. [Ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero.]
SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?,* París, Gallimard.
*SAZ, Agustín del (ed.) (1935), *Antología poética de la Lengua Española,* Cádiz, Imp. de Manuel Álvarez.
SCHALK, Fritz (1962), «Das goldene Zeitalter als Epoche», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* n.º 199.
*SCHLEGEL, Frederich (1844), *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern,* Nueva York, Henry G. Langley. [Trad. inglesa; 1.ª ed., 1812.]
SCHULTE, Rainer (2001), «The Fallible Canon: The Struggle Between Omissions and Additions», *World Literature Today,* verano/otoño (Oklahoma, Oklahoma University Press), pp. 81-83.
*SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1782), *Reflexiones sobre el buen gusto en las Ciencias y en las Artes. Traducción libre de la que escribió en italiano Don Luis Antonio Muratori, con un Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la Literatura,* Madrid, Imp. de Antonio Sancho. [Madrid, Marcial Pons, 1992.]
* SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1789), *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III,* Madrid, Imprenta Real, vol. 6.
SHEARMAN, John K. G. (1967), *Mannerism,* Harmondsworth, Penguin Books. [Trad. española de Justo González Beramendi y pról. de Fernando Marías, *Manierismo,* Madrid, Xarait, 1984.]
SHERWELL, Guillermo (1922), «Literatura española e hispanoamericana», *Hispania,* n.º 5, pp. 16-25. [1919.]



SILES, Jaime (1975), *El Barroco en la poesía española,* Madrid, Doncel.
SIMM, Hans-Joachim (ed.) (1988), *Literarische Klassik,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
SIMÓN DÍAZ, José (1949), «Un erudito español: el P. Andrés Marcos Burriel», *Revista Bibliográfica y Documental,* n.º 3, pp. 5-52.
— (1959), *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC / Instituto de Estudios Madrileños.
*— (1980), *Manual de bibliografía de la literatura española,* Madrid, Gredos.
*SISMONDI, J. C. L. Simonde de (1823), *Historical View of the Literature of the South of Europe,* Londres, H. Colburn, 4 vols. [Trad. inglesa.]
SOMMER-MATHIS, Andrea (2000), «Calderón hoy en Austria», en José M.ª Díez Borque y Andrés Peláez (eds.), *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 201-211.
*SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (1991), *Antología de Gerardo Diego: Poesía española contemporánea,* Madrid, Taurus.
*SOUVIRÓN, José María (ed.) (1934), *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933),* Santiago de Chile, Nascimento. [1.ª ed.]
*— (ed.) (1938), *Poesía española. Antología general desde los monumentos primitivos hasta nuestros días,* Santiago de Chile, Ercilla.
SPITZER, Leo (1943-44), «El Barroco español», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* (Buenos Aires), n.º 28, pp. 12-30.
*STAMM, James R. (1979), *A Short History of Spanish Literature,* Nueva York, New York University Press. [Ed. revisada; 1.ª ed., 1967.]
STENZEL, Hartmut (1995), *Die französische «Klassik». Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
SUSSMAN, Herbert L. (1984), *Literary History: Theory and Practice,* Boston, Northeastern University Press (Proceedings of the Northeastern University Center for Literary Studies, 2).
TACCA, Óscar (1968), *La historia literaria,* Madrid, Gredos.
*TAINE, Hippolyte (1863-64), *Histoire de la littérature anglaise,* París, Hachette, 4 vols.
TAPIÉ, Victor L. (1980), *Baroque et classicisme,* París, Plon. [Introd. de Marc Fumaroli; ed. original en francés, 1957; trad. al español de Susana Jakfalvi en *Barroco y Clasicismo,* Madrid, Cátedra, 1978.]
**Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo* (1949), Madrid, Ediciones Perman. [Pról. de Alfredo Marqueríe; estudio de Antonio Rodríguez de León.]
**Teatro experimental español. (Antología e historia)* (1965), Madrid, Escélicer. [Pról. de José Gordón.]
THIESSE, Anne-Marie, y Helène MATHIEU (1981), «Déclin de l'âge classique et naissance des classiques», *Littérature,* n.º 42, pp. 89-108.



THOMA, Heinz (1979), «Literatur-Didaktik-Politik: Zur Rezeptionsgeschichte der französischen Klassik», en Rolf Kloepfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania,* Múnich, Fink, vol. 1, pp. 166-185.

*TICKNOR, George (1823), *Syllabus of a Course of Lectures on the History and Criticism of Spanish Literature,* Cambridge, Harvard University Press.

*— (1849; 1851-58), *A History of Spanish Literature,* Nueva York, Harper and Brothers, 3 vols.; *Historia de la literatura española,* Madrid, Rivadeneyra, 4 vols. [1.ª ed., 1949; trad. española, con adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, 1851-58.]

— (1927), *Letters to Pascual Gayangos,* Nueva York, Hispanic Society.

TIERNO GALVÁN, Enrique (1971), «Notas sobre el Barroco», en *Escritos,* Madrid, Tecnos. [*Anales de la Universidad de Murcia,* curso 1954-55, pp. 109-129.]

TORRE, Guillermo de (1943), «El pleito de las antologías», en *La aventura y el orden,* Buenos Aires, Losada, pp. 281-292.

*TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1949), *Literatura española contemporánea (1898-1936),* Madrid, Afrodisio Aguado.

*TORRES-RIOSECO, Arturo (1939), *Antología de la literatura hispanoamericana,* Nueva York, F. S. Crofts.

— (1949), *The New World Literature. Tradition and Revolt in Latin America,* Berkeley, California University Press.

TOVAR, Antonio (1981), «Mayans y la Filología en España en el siglo XVIII», en AA. VV., *Mayans y la Ilustración. Simposio internacional en el bicentenario de la muerte de Gregorio Mayans,* Valencia, Universidad de Valencia, vol. 1, pp. 379-408.

TRAHARD, Pierre (ed.) (1924), *Le Romantisme défini par «le Globe»,* París, Les Presses Françaises.

*TRIGUEROS, Cándido María (1790), *Discurso sobre el estudio metódico de la Historia Literaria para servir de introducción a los primeros ejercicios públicos de ella,* Madrid, Benito Cano. [También en Simón Díaz (1959), vol. 2, pp. 269-278.]

TUDELA, José (1962), «In memoriam Ángel del Río (1901-1962)», *Celtiberia,* n.º 24, pp. 291-295.

*TURNBULL, E. L. (ed.) (1945), *Contemporary Spanish Poetry. Selections from ten poets,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press. [Pról. de Pedro Salinas (1945).]

TUVE, Rosemond (1947), *Elizabeth and Metaphysical Imagery,* Chicago, Chicago University Press.

ULMER, Gregory L. (1986), «El objeto de la poscrítica», en Foster (ed.) (1986), pp. 125-163.



URDANIBIA, Iñaki (1990), «Lo narrativo en la posmodernidad», en Vattimo y otros (1990), pp. 41-75.

URZAINQUI, Inmaculada (1987), «El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes,* Oviedo / Madrid, Universidad de Oviedo / Gredos, vol. 3, pp. 565-589.

— (1994), «La literatura medieval ante la historiografía literaria del siglo XVIII: criterios y actitudes», en *Actas del III Congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval,* Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, vol. 2, pp. 1103-1114.

*UZTARROZ, Juan Francisco Andrés de, y Diego J. DORMER (1878), *Progresos de la historia de Aragón y vidas de sus cronistas, desde que se instituyó este cargo hasta su extinción. Primera parte que comprende la vida de Gerónimo Zurita,* Zaragoza, Diputación Provincial. [1.ª ed., 1680.]

*VACQUER, Eduardo Gómez (ed.) (1797), *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla,* Sevilla, Viuda de Vázquez.

VALBUENA PRAT, Ángel (1930*a*), «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* n.º 6, pp. 1-16.

*— (1930*b*), *Literatura dramática española,* Barcelona, Labor. [Reimpresa en 1950.]

*— (1930*c*), *La poesía española contemporánea,* Madrid, CIAP.

*— (1937), *Historia de la Literatura Española,* Barcelona, Gustavo Gili, 2 vols. [3.ª ed., 1950, 3 vols.]

*— (1940*a*), *Antología de poesía sacra española,* Madrid, Apolo.

— (1940*b*), *El sentido católico en la literatura española,* Zaragoza, Partenón.

— (1941) *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras,* Barcelona, Juventud.

— (1944), *Teatro moderno español,* Zaragoza, Partenón. [Sobrecubierta: *El teatro moderno en España*.]

*— (1956), *Historia del teatro español,* Barcelona, Noguer.

*VALBUENA PRAT, Ángel, y Agustín del SAZ (1944), *Historia de la literatura española e hispanomericana,* Madrid, Juventud, 2 vols. [2.ª ed., 1947.]

VALDÉS, Mario J. (2002), «Rethinking the History of Literary History», en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory,* Oxford, Oxford University Press, pp. 63-115.

VALEMBOIS, Víctor (1976), «El teatro de cámara en la posguerra española», *Segismundo,* n.º 12, pp. 173-199.

*VALERA, Juan (1902-03), *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX,* Madrid, Librería de Fernando Fe, 5 vols.

— (1947), «Discurso sobre *La libertad en el Arte*», en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, vol. 3, pp. 1087-1096. [Pronunciado en 1867.]



VALERO, José Antonio (1996), «Una disciplina frustrada: la historia literaria dieciochesca», *Hispanic Review,* n.º 64, primavera, pp. 171-197.

*VAN DOREN, Carl, y otros (eds.) (1917-21), *The Cambridge History of American Literature,* Cambridge, Cambridge University Press, 3 vols.

*VAN TIEGHEM, Paul (1932), *Compendio de Historia Literaria de Europa desde el Renacimiento,* Madrid, Espasa-Calpe. [Trad. española de José María Quiroga Pla; 3.ª ed., 1965.]

*VARGAS PONCE, José (1793), «Disertación acerca de la lengua castellana para ilustrar los pasajes de la declamación antecedente», en *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano…,* Madrid, Ibarra.

VATTIMO, Gianni (1987), «La nueva experiencia estética», *El País,* 1 de agosto, pp. 10-11. [Trad. española de J. Onetti.]

— (1990*a*), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* Barcelona, Gedisa. [3.ª ed.; trad. española de A. L. Bixio.]

— (1990*b*), *La sociedad transparente,* Barcelona, Paidós / ICE de la UAB. [Trad. española e introd. de Teresa Oñate.]

— (1991), *Ética de la interpretación,* Barcelona, Paidós. [Trad. española de Teresa Oñate.]

— y otros (1990), *En torno a la posmodernidad,* Barcelona, Anthropos.

*VELÁZQUEZ, Luis José (1754), *Orígenes de la poesía castellana,* Málaga, Herederos de Francisco Martínez de Aguilar. [1.ª ed.; 2.ª ed., 1797.]

*— (1765), *Noticia del viaje de España hecho de orden del Rey y de una nueva Historia General de la Nación desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516. Sacada únicamente de los escritores y monumentos originales...,* Madrid, Oficina de Gabriel Ramírez.

VIALA, Alain (ed.) (1993), «Qu'est-ce qu'un classique?», *Littératures classiques,* n.º 19, pp. 11-31.

VOSSKAMP, Wilhelm (ed.) (1993), *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken,* Stuttgart / Weimar, Metzler.

*VOSSLER, Karl (1945), *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro,* Buenos Aires, Austral. [Otras eds. anteriores: en Madrid, Cruz y Raya, 1934; 1939; la obra consta de seis lecciones pronunciadas en 1933 que se reelaboraron para la ed. de 1939.]

WAHNÓN, Sultana (1997), «La crítica literaria de la Generación del 27. La formación de una minoría literaria», en Cristóbal Cuevas (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine,* Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 131-161.

WARNKE, Frank (1972), *Versions of Baroque: European literature in the Seventh Century,* New Haven / Londres, Yale University Press.



*WARREN, L. A. (1929), *Modern Spanish Literature: A Comprehensive Survey of the Novelists, Poets, Dramatists and Essayists from the Eighteenth Century to the Present Day,* Nueva York, Brentano's.

WEINRICH, Harald (1995), «Histoire littéraire et mémoire de la littérature: l'exemple des études romanes», *Revue d'Histoire littéraire de la France,* pp. 65-73.

WEISBACH, Werner (1948), *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe. [Trad. española y pról. de E. Lafuente Ferrari; ed. original en alemán, *Das Barock als Kunst der Gegenreformation,* Berlín, Cassirer, 1921; 1.ª trad. española, en Madrid, Espasa-Calpe, 1942.]

WEISE, Georg (1962), «Storia del termine Manierismo», en AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960. Relazioni e discussioni,* Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 27-38.

— (1976), *Manierismo e Letteratura,* Florencia, Olschki.

— y otros (1975), *Problemi del Manierismo,* Nápoles, Guida.

WELLEK, René (1936), «The Theory of Literary History», *Travaux du Cercle linguistique de Prague,* n.º 4, pp. 173-191.

— (1946), «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* n.º 5, pp. 77-109. [Recogido en *Concepts of Criticism,* New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 69-114; y trad. española en Wellek (1983), pp. 51-95.]

— (1956), «The concept of Evolution in Literary History», en *For Roman Jakobson*, La Haya, Mouton, pp. 653-661. [Recogido en *Concepts of Criticism,* New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 256-281; y trad. española en Wellek (1983), pp. 23-35.]

— (1970), «The Term and Concept of Classicism in Literary History», en René Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism,* New Haven / Londres, Yale University Press, 1970, pp. 55-90. [1.ª ed., E. R. Wasserman (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965, pp. 105-20; y trad. española en Wellek (1983), pp. 97-121.]

— (1973; 1982), «The Fall of Literary History», en R. Koselleck y W. D. Stempel (eds.), *Geschichte-Ereignis und Erzählung,* Múnich, Wilhelm Fink, pp. 427-440; René Wellek, «The Fall of Literary History», en *The Attack on Literature and Other Essays,* Chapel Hill, North Carolina University Press, 1982, pp. 64-77. [Trad. en Wellek (1983), pp. 245-260.]

— (1983), *Historia literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona, Laia. [Sel. y presentación de Sergio Beser.]

WHINNOM, Keith (1977), *Medieval Spanish Historiography: three forms of distortion,* Exeter, University of Exeter.



WHITE, Hayden (1973), *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

— (1978), *Tropics of Discourse. Essays in cultural Criticism,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

— (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica,* Barcelona, Paidós. [Trad. española de Jorge Vigil Rubio; 1.ª ed., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.]

— (1996), «Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernism Historicism», en Seth Lerer (ed.), *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach,* Stanford, Stanford University Press, pp. 124-139.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von (1900), «Asianismus und Atticismus», *Hermes,* n.º 35, pp. 1-52.

WINDFUHR, Manfred (1974), «Kritik des Klassikbegriffs», *Études Germaniques,* n.º 29, pp. 302-318.

WULFF, Fernando (2003), *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX),* Barcelona, Crítica.

ZARDOYA, Concha (1965), «Ángel del Río y la poesía española», *Revista Hispánica Moderna,* n.º 31, pp. 439-450.

ZUBER, Roger, y Micheline CUÉNIN (1984), *Le classicisme,* París, Dunod.



This page intentionally left blank



NOTICIA BIO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE LOS AUTORES



This page intentionally left blank



LUIS BELTRÁN ALMERÍA *(Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria)*

Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado tres libros (*El discurso ajeno, Palabras transparentes* y *La imaginación literaria*) y setenta artículos en revistas europeas y americanas. Prepara la antología *Teorías de la historia literaria*, con J. A. Escrig.

TÚA BLESA *(Leyendo en las historias géneros y estilos)*

Profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Editor y director de *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*. Entre sus publicaciones destacan los libros *Scriptor ludens* (1990), *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995), *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998) y *Tránsitos. Escritor sobre poesía* (en prensa).

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ *(Los comienzos del criticismo moderno...)*

Catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Sus publicaciones más importantes son: *Teoría e Historia de la Producción Ideológica* (1975, 1990, trad. al inglés, 2002); *La Norma Literaria* (1984, 1994, 2001); *La literatura del pobre* (1994, 2001); *Dichos y escritos. (Sobre la Otra Sentimentalidad y otros textos fechados de poética)* (1999); *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, (2002); *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote* (primer premio Josep Janés de ensayo literario, 2003).



LEONARDO ROMERO TOBAR *(La historia literaria, toda problemas)*

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Ha sido profesor de otras universidades de España, Francia, Canadá y Estados Unidos. Ha editado textos literarios medievales y modernos (Bécquer, Larra, Clarín, Valle-Inclán...). Estudioso de la literatura del siglo XIX (*La novela popular española*, 1976; *Panorama crítico del romanticismo español*, 1994) desde una perspectiva comparatista, trabaja ahora en problemas metodológicos de historia literaria y en el campo de la epistolaridad (editor de la *Correspondencia* de Valera, de la que hasta el momento se han editado tres volúmenes).

ALFREDO SALDAÑA *(Posmodernidad, historia, literatura)*

Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Autor de *Con esa oscura intuición (Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez)* (1994), *Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética* (1997), *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna* (1997) y *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria* (2003).

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS *(Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España)*

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centra su investigación en los siglos XVIII y XIX.

ALBERTO BLECUA *(El concepto de Siglo de Oro)*

Profesor de Siglo de Oro y Crítica textual en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado diversas obras sobre don Juan Manuel, Juan Ruiz, teatro medieval y diversos autores de los siglos XVI y XVII, con algunas aproximaciones a los siglos siguientes, como el duque de Rivas o Alberti.



ÁNGEL GÓMEZ MORENO *(Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios)*

Profesor de la Universidad Complutense de Madrid desde 1986. Ha publicado la obra del Marqués de Santillana (1988, 1990 y 2003), Juan de Mena (1994) y Jorge Manrique (2000). Entre sus monografías destacan su introducción a la literatura hispánica del Medievo, junto con Carlos Alvar (1987, 1988 y 1991), su libro sobre teatro medieval (1991) o su panorama del temprano humanismo en la península ibérica (1994). Es autor de más de setenta artículos y ha sido responsable de bases de datos como BOOST/BETA y la Enciclopedia Micronet.

JOSÉ-JAVIER ISO *(Cicerón y la historia de la literatura romana: una aproximación)*

Catedrático de Filología Latina en las universidades del País Vasco, Alicante y Zaragoza. Ha trabajado en teoría gramatical antigua, métrica, métrica y lexicografía automatizadas y retórica. Es autor, entre otros trabajos, de concordancias de Egeria, Quintiliano y Horacio. Es asimismo traductor de las obras retóricas de Cicerón en la Biblioteca Clásica Gredos.

HARTMUT STENZEL *(La construcción de las épocas clásicas en las literaturas francesa y alemana: orígenes y funciones)*

Catedrático de Literatura Francesa y Española en la Universidad de Giessen. Se dedica a investigaciones sobre tendencias y autores de los siglos XVII y XIX en ambas literaturas, así como sobre problemas de periodización. Entre sus publicaciones se encuentran libros y artículos sobre Lope de Vega, Molière, Baudelaire, Azorín, Baroja, el clasicismo francés y la construcción del «Siglo de Oro» español. Autor de *Estrategias narrativas y construcciones de una realidad*.

INMACULADA URZAINQUI *(Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: Competencias del historiador)*

Profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Oviedo y directora del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII. Sus investigaciones, centradas principalmente en el setecientos, se han orienta-



do hacia la prensa, la crítica, la historiografía literaria, el teatro y la obra de Feijoo. Dirige las revistas *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* y *Bibliografía Dieciochista.*

MAR CAMPOS F. FÍGARES *(Una lectura de historias (de la literatura))*

Profesora de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Almería. Ha publicado *El caballo, el jaguar. Sobre la historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (2002); *Cronistas de Indias. Antología didáctica de los textos de la conquista* (2004); *Cómo nos enseñaron a leer*, junto con Gabriel Núñez (en prensa).

LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES *(La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias)*

Profesor de Literatura Española Contemporánea en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Harvard desde 1988. Realizó sus estudios de doctorado en la Universidad de Princeton. Ha publicado tres libros, cinco ediciones y unos sesenta artículos.

DAVID T. GIES *(El reto imposible de la historia literaria: el caso Cambridge)*

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Virginia. Autor de *Agustín Durán* (1975); *Nicolás Fernández de Moratín* (1979); *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi* (1988); *The Theatre in Nineteenth-Century Spain* (1994; versión española, 1996). Editor de *El romanticismo* (1989); *Historia y crítica de la literatura española. Ilustración y romanticismo* (suplemento, con R. P. Sebold, 1992); *José Zorrilla, Don Juan Tenorio* (1994), *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture* (1998); *The Cambridge History of Spanish Literature* (2004). Director de la revista *Dieciocho*.

ANTONIO MARTÍN EZPELETA *(La Historia literaria en la correspondencia Guillén-Salinas)*

Licenciado en Filología Hispánica en 2002. Becario de investigación del Departamento de Filología Española (Literatura española e hispánica) de la Universidad de Zaragoza. Bajo la tutela del profesor Leo-



nardo Romero Tobar y arropado por el equipo de investigación que este mismo profesor dirige, prepara su tesis doctoral, que versa sobre la Historiografía literaria del siglo XX. Por otro lado, se ha interesado por la figura de Manuel Azaña y su faceta de ensayista, concretamente sus estudios biográficos de Juan Valera.

GABRIEL NÚÑEZ RUIZ *(Las historias de la literatura y la enseñanza pública)*

Profesor titular de Didáctica de la Literatura en la Universidad de Almería. Ha publicado diversos trabajos sobre *Historia Literaria* e *Historia de la Educación Literaria*, entre los que se encuentran, amén de los ya citados, *La Educación Literaria* (2001); e «Historia de la educación literaria en el mundo hispánico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto de 2000, pp. 125-133.

MARTA PALENQUE *(Historia, Antología, Poesía: la poesía del siglo XX en las Antologías generales (1908-1941))*

Profesora titular del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura de los siglos XIX y XX, entre los que destacan *El poeta y el burgués* (1990), *El teatro de Ramón Gómez de la Serna* (1992), así como numerosos artículos sobre Zorrilla, Bécquer, Salvador Rueda, Cansinos Assens, Valle-Inclán, el drama romántico, la prensa y la difusión literaria, etc.

ENRIQUE SERRANO ASENJO *(La invención del 27 desde dentro: el caso de Ángel del Río)*

Profesor titular de la Universidad de Zaragoza. Trabaja en la literatura española de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos recientes destaca *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, así como la edición, junto con L. Romero (dir.) y M. Á. Ezama, de la *Correspondencia* de J. Valera.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ *(Primeras historias y antologías teatrales de la posguerra)*

Profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Director y editor de la revista *El Gnomo. Boletín de Estudios*

Becquerianos. Ha publicado diversas obras sobre la historia del teatro y sobre autores como Bécquer, Pérez Galdós, Baroja, Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna. Ha escrito más de un centenar de trabajos en revistas especializadas, actas de congresos y libros colectivos.



ÍNDICE



This page intentionally left blank

I. PROBLEMAS TEÓRICOS

II. LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA



III. PRÁCTICAS INSTITUCIONALES



Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de la Sdad. Coop. de Artes Gráficas Librería General,
el día 22 de julio de 2004



